Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/diekunstunsererz1419unse

DIE

KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS

XIV.

MÜNCHEN

FRANZ HANFSTAENGL

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

☆

G. FRANZ'SCHE H. B. HOF-BUCHDRUCKEREI (G. EMIL MAYER), MÜNCHEN

Inhalts-Angabe

1903. I. HALBBAND

Literarischer Teil

	Seite
Bredt, E. W. Der Teufel in der bildenden Kunst	1
Brosch, L. Cesare Laurenti	97
Heilmeyer, A. Über Kleinmalerei	65
Ostini, Fritz von. Anselm Feuerbach	21

Vollbilder

	Seite
Bredt, F. M. Sirenen	17
Buchbinder, S. Ein Grübler	73
Diez, Wilh. von. Excellenz auf Reisen	89
Feuerbach, Anselm. St. Antonius	5
— Ricordo di Tivoli	24
— Hafis	25
— Dante	28
— Madonna	29
— Pietà	36
— Im Frühling	37
— Musizierende Frauen	44
— Urteil des Paris	45
— Medea	48
— Ein Traum	49
— Die Amazonenschlacht	56
— Titanenkampf	57
Grützner, Ed. Versuchung des Antonius	9
Harburger, Edm. Ein alter Schäker	93
Kéméndy, J. Der Feigling	88
Klinger, Max. Christi Höllenfahrt	4
Kricheldorf, H. G. Blumenzauber	69
Kronberger, C. Der Raucher	68
Laurenti, Cesare. Studienkopf	100
— Erster Zweifel	101
— Präludium	104
— Antike Vision	105
— Nymphea	112
— Hirtenleben	113
Löwith, W. Disputation	80
Santi, Raffaello, und Giulio Romano. Der Sündenfall	16
Schleich, Rob. Aufsteigendes Gewitter	92
Schmitz, Ernst. Die beiden Alten	72
Seiler, C. Im Repli	81
— Münchhausen	85
Simm, Franz. Besuch in der Loge	84
Teniers, David, der Jüngere. Versuchung des heil. Antonius	8

Textbilder

	Seite
Buonarroti, Michelangelo. Der Sündenfall und die Austreibung aus dem Paradies	7
Callot, Jacques. Die Versuchung des heil. Antonius	8
Cranach, Lucas, der Ältere (Kopie nach Hieronymus Bosch). Das Paradies (Teilstück eines Flügelaltars)	6
Cristus, Petrus. Teilstück aus „Das jüngste Gericht“	20
Feuerbach, Anselm. Geflügelter Genius	21
— Selbstbildnis	23
— Spielende Kinder	24
Feuerbach, Anselm. Handzeichnung	25
— Rückwärts stürzende Amazone (Studie)	26
— Sterbende Amazone (Studie)	27
— Studienkopf (Handzeichnung)	27
— Kleine Lautenspielerin (Handzeichnung)	28
— Handzeichnungen	29
— Iphigenie	30
— Medea	31
— Medea (Entwurf)	32
— Iphigenie (Studie)	33
— Frühlingsidylle	34
— Tod des Pietro Aretino	35

Seite

Feuerbach, Anselm. Melancholie, Studie (später in „Medea's Traum" verwertet) 37
— Maria mit der Leiche Jesu (Entwurf) . . 38
— Brunnenszene (Skizze) 39
— Okeanide (Studie) 41
— Prometheus und die Nereiden 43
— Nereus und Okeanide (Studie) 44
— Gefesselter Prometheus (Studie) . . . 45
— Orpheus und Eurydike 47
— Maria (Studie zur „Pietà") 49
— Skizze 50
— Italienisches Mädchen 51
— Jugendliches Selbstbildnis 52
— Gaea 53
— Uranus 53
— Familienidylle 55
— Alkibiades (Studie) 56
— Porto d' Anzio (Meerstudie) 57
— Drei Amazonen im Angriff (Studie) . . 59
— Romeo und Julia 60
— Venus im Muschelwagen (Studie) . . . 61
— Studienkopf mit Epheulaub (Handzeichnung) 63
— Bestattung 64
Goes, Hugo van der. Der Sündenfall . . 3
Götz, Ferdinand. Die Versuchung des heil. Antonius 16
Harburger, E. Vier Skizzen 89, 90
— Vier Skizzen und eine Zeichnung aus den „Fliegenden Blättern" 91
— Selbstbildnis 92
— Zwei Zeichnungen aus den „Fliegenden Blättern" 92, 93
Klinger, Max. Adam und Eva und Tod und Teufel 10
— Salome 11
Kricheldorf, H. G. Schmetterlinge . . . 67
— Tulpen 68
— Fruchtstück 69
Kronberger, C. Zu spät entdeckter Einbruch 70
— Politiker 71
— Ein lustiger Schwabe 72
— Überwiesen (Aus der Zeit der Patrimonialgerichte) 73
Laurenti, Cesare. Liebesgeschichten . . 99
— Auf steinigem Wege 100
— Die Sünde 101
— Liebeleien in Chioggia 102
— Fallende Blätter 102
— Nahendes Gewitter 103
— Caléra (Die Keiferin) 104

Seite

Laurenti, Cesare. Notturno 105
— Knabenbildnis 106
— Bildnis der Frau M. 107
— Der Sohn Gabriele d'Annunzio's . . . 107
— Metamorphose 108
— Winternachtstraum 109
— Die Parzen 110
— Neues Blühen 111
— Enttäuschte Seelen 112
— Finis 113
— Die Lebensbrücke (Jugend) 114
— Die Lebensbrücke (Alter) 115
— Der Rosenstock 116
Löwith, W. Skizze 74
— Reminiscenzen (Bildanlage) 75
— Ein interessantes Blatt 76
— Der Aufschneider 77
— Studie 78
— Skizze 79
Meister mit dem Zeichen L C Z. Die Versuchung Christi 4
Michelangelo, siehe Buonarroti.
Rops, Félicien. La femme et la folie dominant le monde 17
— Les diables froids 19
Schleich, Rob. Ölstudie 93
— Markt in Erding 94
— Markttag in einem oberbayrischen Gebirgsdorf 95
— Vor dem Wirtshaus 95
— Ölstudie 96
Schongauer, Martin. Die Versuchung des heil. Antonius 5
Seiler, C. Bibliothek 80
— Hirschpark bei Nymphenburg 81
— Seitenaltar in Fürstenfeldbruck 82
— Johanniskirche in München 83
— „Ein Sperling in der Hand ist besser als zehn Tauben auf dem Dache" . . . 84
Simm, Franz. Studie zu einer Illustration für die „Fliegenden Blätter" 65
— Bildnis meiner Jüngsten 85
— Studie zu einer Illustration für die „Fliegenden Blätter" 86
— Studie 87
— Studie zu dem Bilde „Musikpause" . . 87
— Porträtstudie 88
Stuck, Franz. Die Sünde 12
— Sirene 13
Thoma, Hans. Versuchung Christi in der Wüste 14

DER TEUFEL IN DER BILDENDEN KUNST

VON

E. W. BREDT.

Die Frage, „Wie die Künstler den Teufel dargestellt", darf zunächst für eine höchst müssige gelten. All' die hunderttausend Teufel, die wir von Kindheit an gemalt und gemeisselt vor uns gesehen haben und die wir immer wieder sehen auf Darstellungen der Hölle und der Vorhölle und des jüngsten Gerichts, haben uns des Teufels Bild unauslöschlich eingeprägt. Der Teufel mag mit oder ohne Flügel, bärtig oder unbärtig, fast menschlich oder wie ein tierisches Monstrum dargestellt werden, Alt und Jung kennt ihn doch nach all den heiligen und profanen Bildern.

Nicht also durch bestimmte Einzelheiten ist des Teufels Bild uns bekannt, sondern durch sein ganzes Aussehen. Es ist uns in Fleisch und Blut übergegangen, dass dem Teufel, vom frühen Mittelalter ab bis heute, wesentlich zu eigen eine möglichst abschreckende, naturwidrige, ja oft ekelerregende Hässlichkeit.

Da uns eingeprägt worden ist, dass alles Böse hässlich sei, so finden wir sein hässliches Äussere selbstverständlich. Doch sobald wir uns lebendig vergegenwärtigen, in welch' verführerisch-schönem Bilde an uns das Böse im Leben herantritt, berührt uns die Thatsache, dass die Kunst das Böse so durchaus hässlich gebildet, überraschend und widersinnig.

Gewiss würde es nicht so viel Böses, so unzählige Sünder und so viel schönere Sünderinnen auf Gottes schöner Welt geben, wenn nicht gerade die Sünde für diese der Inbegriff allen Reizes gewesen wäre. Hat jener grosse Kirchenhistoriker nicht Recht, der da sagte: „Die Weltgeschichte würde langweilig sein ohne die Kämpfe, welche alle die Sünde zum Hintergrunde haben. Grosse Zeiten und Charaktere sind bedingt durch Sünde und Not."?

Lockt denn etwa den gemeinsten Verbrecher etwas anderes als gleissendes Gold oder irgend ein Schatz, durch den er sich irgend etwas für seine Vorstellung Begehrenswertes erwerben kann? Ganz ähnlich verlockend ist die Vorstellung von all' den kleinen Sünden des alltäglichen Lebens, wie von den völkermordenden Sünden gigantesker Verbrecher. Den Einen lockt der perlende Wein im Pokale, um Vergessenheit und wieder Vergessenheit zu schlürfen, während die Übergewaltig-Ehrgeizigen aber unter den Menschen wie den Völkern kalt über Tausende und Abertausende wegschreiten, um zu dem ihnen hoch erscheinenden Ziele zu gelangen.

Mag den Entarteten immerhin das Widerliche zur Sünde locken — das sind Ausnahmen, und in merkwürdiger Kongruenz steht also nur die naturwidrige Sünde mit der naturwidrigen, aber landläufigen Gestalt des Teufels.

Wo anders sonst stimmt unsere Teufelsgestalt mit der leibhaftigen Sünde überein?

Wie war es übrigens beim ersten Sündenfall, beim Sündenfall kurzweg?

Zum Reiz des Verbotenen kam noch ein Versprechen der Schlange, wie es, für Intellektuelle wenigstens, verführerischer nicht gedacht werden kann. „Ihr werdet sein wie Gott." Und vom Baume heisst es: „Eva fand, dass der Baum lieblich anzusehen, dass es ein lustiger Baum sei." —

Nicht länger ist hier „aller Laster Anfängen" und Bildern nachzuspüren. An der Thatsache lässt sich ja doch nichts ändern, dass die Kunst Jahrhunderte lang das Böse so hässlich als möglich dargestellt hat.

Wir wären ohne Weiteres nun berechtigt, diese Thatsache als einen ungeheuerlichen Irrtum gerade der Künstler aufzufassen, — wenn wir nur nicht etwas sehr Wichtiges bei dieser Kritik vergessen hätten.

Es ist zu erinnern, dass in fast allen Bildern, wo der Teufel so abschreckend, so widerwärtig dargestellt ist, er ein ganz anderes Amt ausübt als das des Versuchers. Im Verhältnis jedenfalls zu der unzählbaren Menge von Teufelsdarstellungen im Mittelalter tritt der Teufel nur ganz selten als Versucher auf, häufiger ist er dargestellt als das Böse, das dem Guten unterliegt, am allermeisten aber ist der Teufel im Mittelalter Henker und Scherge und Nachrichter der himmlischen Justiz, der Kaiser und Papst, Bürger, Bauer und Edelmann am grossen Seil in der Hölle feuerspeienden Rachen treibt.

Nichts wäre also verkehrter, als des strafenden Teufels hässliche Gestalt absurd zu nennen. Ganz im Gegenteil darf man es als ein glänzendes Zeichen mittelalterlicher Kultur bezeichnen, dass deren Künstler die Funktion des Höllenschergen so deutlich auszudrücken wussten. Trefflicher wenigstens ist dies, sein besonderes Amt, vorher wie nachher nicht zum Ausdruck gekommen, denn wir sehen es ihm an, auch wenn er nicht mit Enterhaken und Stacheln bewaffnet ist oder die Sünder in der Hölle rotflüssigem Pfuhl mit Kröten und Schlangen und Skorpionen traktiert.

Nur deshalb wohl erfreuen sich des Henkerteufels lustige Nachkommen in unsern Witzblättern derselben Popularität noch, wie seine grimmigen Vorfahren kerngesunde, volkstümliche Gestalten waren.

Des Teufels Bild entsprach übrigens ganz der uns nun kindlich anmutenden Vorstellung, dass des höllischen Nachrichters Gestalt ebensoviel hässlicher als der irdische Henker sein müsse, der in der That und Vorstellung des Mittelalters stets ein Abscheu erregendes Individium war.

Wie auch immer die Entstehung und Ausbildung der Teufelsgestalt zu erklären sein mag: — missverstandene Fragmente antiker Kunst mögen seine phantastische Ausbildung unterstützt haben — der hässliche und ganz besonders der als Henker charakterisierte Teufel ist eine ureigenste, künstlerische Schöpfung des Mittelalters.

Alle Völker des Mittelalters bildeten ihn so, alle Völker behalten diese Gestalt als veränderlichen Typus bei — wo der Teufel eben Strafer sein soll. Nur wurde er nirgends so gern und so massenhaft dargestellt wie im düsteren Norden.

Zwar sind gerade von Italiens Künstlern höllische Darstellungen von monumentalem Geiste geschaffen, der grossen Dichtung verwandt oder auch folgend, aber es ist doch bezeichnend, dass die grössten italienischen Meister nicht solche höllischen Versammlungen darzustellen versucht haben wie die nordischen Künstler, die des Themas nicht müde wurden. Wohl gibt es zu denken, dass gerade die Meister der grössten italienischen Darstellungen dieser Art — im Campo Santo zu Pisa oder im Chiostro verde von Sta. Maria Novella zu Florenz — so lange namenlos geblieben sind. Unter Italiens grossen Künstlern früherer Jahrhunderte würden wir viele nennen können, die das Thema — etwa gar das der Apokalypse — niemals dargestellt haben, unter den nordischen nur sehr wenige.

Hugo van der Goes. Der Sündenfall.

Die Italiener hatten eben den für uns unerbringlichen Vorteil, Vollerben antiker Schönheit und Monumentalität zu sein. So mochte sich wohl von Anfang an der hässliche Teufel leichter im Norden heimisch fühlen, während Engel und Aphroditen und himmlisch schöne Frauen immer noch auf Italiens Fluren lustwandelten.

* *
*

Ganz anders verhält es sich mit der Darstellung der Versuchung in der mittelalterlichen und der ihr folgenden Kunst. Hier zeigt sich ein grosses Unvermögen, die Schwäche, der absurde Fehler mittelalterlicher Kultur und Kunst. — Wie konnte nur der Teufel auch als Versucher fast immer ebenso abschreckend gestaltet werden wie als Henker? Wenn der Text mancher Legende dazu sehr eindrucksvoll aufforderte, so hätte doch gerade der Reichtum an legendarischen und biblischen Versuchungsgeschichten frühzeitig zur Darstellung schöner Versucher und Versucherinnen anregen müssen, zumal in vielen Fällen von menschlich anziehenden Versuchungen der Heiligen die Rede ist. Von welch' schönen Schilderungen sind viele der Legenden erfüllt, die die Versuchung eines Heiligen erzählen. In welches Heiligen Leben spielte keine Versuchung?

Gottfried Keller schrieb einmal: „Wer keine bitteren Erfahrungen und kein Leid kennt, der hat keine Malice, und wer keine Malice hat, bekommt nicht den Teufel in den Leib, und wer diesen nicht hat, kann nichts Kernhaftes arbeiten". — Nicht weit davon steht die Anschauung jener Kirchenlehrer, jener Schriftsteller und Poeten, die die Legenden der Heiligen vor vielen hundert Jahren verfassten. Rückhaltslos müssen wir es bewundern, dass die Kirche gerade dem Leben der am meisten verehrten Heiligen durch des Teufels Anfechtungen die nötige schwarze Folie zu geben wusste. Sicherlich hätten der heilige Antonius, der heilige Benedikt, der heilige Franziskus und so viele andere verehrungswürdige Heilige nicht diesen Nimbus auch bei den grossen Volksmassen erlangt, wenn ihr ganzes Leben einem Wandern durch ein abgeschiedenes blumiges Thal des Friedens gliche. So wurde selbst Christus dreimal versucht und auch Gautama Buddha hatte unter einem Feigenbaume Seelenkämpfe mit Gestalten dämonischer Art zu bestehen, welche Mara der Böse, der Dämon der Leidenschaften, gegen ihn gesandt.

Meister mit dem Zeichen LCZ. Die Versuchung Christi.

Keines Heiligen Versuchungen hat die Kunst bis hinein in unsere Zeit lieber dargestellt als die des heiligen Antonius. Das mag an der phantasievollen Schilderung von Ort und Art der Versuchung des Heiligen liegen. Da wird sehr fesselnd erzählt, wie der heilige Antonius, nachdem er der Welt Eitelkeit gesehen, an den Ufern des Nils in den unterirdischen Gelassen eines verfallenen Schlosses Ruhe im Gebet suchte. Der dumpfige, düstere Ort war erfüllt von Schlangen und allerlei widrigem Getier. Da nahte sich ihm einst, gerade als der Sonne Strahlen in den Keller hinabfielen, die Göttin des Ruhms und der Weltehre.

Die frühesten Darstellungen sehen von dieser Handlung und Schilderung ab — der Heilige allein und der Teufel, die genügten den Künstlern anfangs zur Darstellung der Versuchung, deren ausführliche Wiedergabe im Bilde ohnedies ein entwickelteres künstlerisches Können voraussetzte. — Das wunderbarste von diesen Antoniusbildern ist Martin Schongauer's Stich mit dem heiligen

Max Klinger rad. Phot. F. Hanfstaengl, München

Christi Höllenfahrt

A. Feuerbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

St. Antonius

Antonius in den Lüften. Wie packend und geistreich ist die Komposition des Ganzen — was sind das für lebensvolle Teufelsgestalten! Und doch sind es weder Menschen noch Amphibien, nicht Fische, nicht Säugetiere und nicht Vögel. Es sind Geschöpfe einer Welt des ewigen Hin und Her.

Und doch ist dieser Stich für uns keine Versuchung des heiligen Antonius. — So schlägt und erschrickt uns nicht, so faucht und speit uns nicht die Sünde an, der wir erst unterliegen sollen. Wir dürfen den Stich ruhig die Gewissensqualen des heiligen Antonius nennen, denn das ändert nichts an unserer Bewunderung für diese künstlerische Schöpfung, die nach dem Namen nichts frägt, der ihr gegeben oder beigelegt wird.

Martin Schongauer. Die Versuchung des heil. Antonius.

Was von diesem Versuchungsbilde gilt, gilt von der grossen Mehrzahl aller Versuchungsbilder. Der hässliche Teufel ist uns kein Versucher.

Es ist nun merkwürdig, dass trotz dieses für uns empfindlichen inneren Widerspruchs in Gestalt und Bedeutung gerade der weitere Verfolg dieser Teufels- und Versuchungsbilder von grossem künstlerischem und kunsthistorischem Reize ist. Der mittelalterliche Teufel hat zwar recht lange und oft zu recht unpassender Zeit seine alte Gestalt bewahrt, aber fast er allein ist von seinen Zeitgenossen entwicklungsfähig geblieben und auffallend frisch und lebensvoll führt gerade er uns durch Gefilde der Kunst, die uns jetzt gar nahe liegen.

Sehr bald schleicht sich in diese Bilder der Versuchung des heiligen Antonius ein satirischer Zug.

Die Bilder des Hieronymus Bosch, des Jan Mandijn spotten über die Narretei weltlicher Lüste und machen die Gestalt des Teufels selbst lächerlich. Es ist derselbe geistige Wandel, der

sich in der Metamorphose von der kirchlich ernsten Mysterie zum derben Fastnachtsschwank vollzog. Aber während dieser literarische Wandel zur plumpen, klobigen Bauernzote führte, führt die Kunstgeschichte der Versuchungsbilder nicht nur recht eigentlich zu einer neuen Gattung von Bildern — der Landschaft, die durchaus auf Luft und Farbenwiedergabe ausgeht — sondern auch zu ungewöhnlich witzigen und geistvollen Künstlern wie Callot, die noch viel grösser zu achten sind, als ihre Radierungen und Bilder uns jetzt noch sind, wenn man an jene stumpfsinnigste Allegoristerei denkt, in die die deutsche Kunst des 17. Jahrhunderts verfiel.

Bosch, ein Zeitgenosse des Sebastian Brant, des Thomas Murner, des Geiler von Keisersberg, ist zwar noch Moralist. Sein Heuwagen, eine wunderbar herrliche Allegorie auf das Wort: „Alles Fleisch ist wie Heu", sein Garten der Lüste, seine Versuchungsbilder zeigen alle das Wesen dieser Welt zwischen Sündenfall und Hölle. Bosch liesse sich mit den grossen Satirikern, etwa Swift und Rabelais, vergleichen; sein Spott und seine Moral ist lustig-derb-grotesk, aber nicht schal und plump. Spaniens düsterer König Philipp II. war ein besonderer Freund von Bosch's Bildern. In seinen letzten Stunden noch soll er vor diesen Ausgeburten eines nordischen Geistes Zerstreuung und Erbauung gefunden haben.

Lucas Cranach d. Ä.
(Kopie nach Hieronymus Bosch)
Das Paradies
(Teilstück eines Flügelaltars).

Auch bei den Brueghel und Teniers deuten die närrischsten Gebilde von tierischen, menschlichen und unorganischen Zusammensetzungen die Narrheit der Welt und der Sünde an, die der Heilige im Geiste vor sich sehen mochte, als ihm die Göttin des Weltruhms ihren galligen Becher darbot. Ob nun die Schilderung des Ortes der Versuchung des Heiligen, oder ob nur das erweiterte künstlerische Sehen und Vermögen die Maler dazu trieb, aus dem reinfigürlichen Bilde ein wunderbar belebtes Landschaftsbild zu machen, ist gleichgültig — jedenfalls waren sie es, die auf's intensivste die Aufgabe zu erfassen wussten, an deren Erfüllung gerade die Kunst unserer Zeit arbeitet: die malerische Erfassung von Luft und Farbe.

Die Bosch, Brueghel, Teniers, Callot verhelfen überdies durch eine neue Erfassung der Teufels- und Versuchungsbilder der künstlerischen Befreiung von enger Illustration zum vollen Recht. Der Text der Legende wurde rein künstlerisch möglichst verwertet. Der Gedanke wurde ein anderer — die Melodie nur blieb.

Trotz aller Bewunderung für diese grossen Meister, dürfen wir lachen über den tollen Mummenschanz, der merkwürdiger Weise den Heiligen immer noch ernsthaft dreinschauen lässt. Diese Schreckgespenster mögen uns oft berühren wie Maskenfeste der Hölle oder wie „amerikanische Excentriques"; es ist wohl richtiger, als dass wir annehmen, wie einige Gelehrte bereits versucht haben: jedes närrische

Michelangelo Buonarroti. Der Sündenfall und die Austreibung aus dem Paradies.

Phantasiegebild bedeute hier eine ganz bestimmte Sünde oder illustriere ein moralisches Gedicht jener Zeit. So schaffen wirklich nicht Künstler wie Bosch und Brueghel und Callot, die durch eigene Erfassung eines keineswegs neuen Themas bewiesen, wie viel Eigenes sie trotz aller möglichen Belesenheit zu geben wussten. Sie waren es ja gerade, die neue geistige, neue künstlerische Bahnen eröffneten — der alte Teufel hinderte sie nicht daran. Nur kleine Geister illustrieren selbst einen grossen Inhalt knechtisch und kleinlich, während der echte Künstler aus einer Hand voll weggeworfenen Lehms eine neue Welt zu bilden vermag.

Die Wiedergabe von Luft und Licht und Farbe, das war das künstlerisch Neue in diesen Bildern. Gewiss war auch ebenso, wie der nun satirische Inhalt der Spukgestalten, deren Gestaltung eine neue, denn während die früheren mehr drolligste Phantasien eines Naturforschers aller Reiche zu sein scheinen, muten uns die Teufel und Dämonen und Kobolde von Bosch bis Callot wie die Fieberphantasien eines verrückt gewordenen Ingenieurs an. Die Zeit war ja ganz dazu angethan, die Geister in der Erfindung von allerlei Kriegsmaschinen zu überhitzen. Doch diese Spukgestalten sagen es jedem Unbefangenen, dass sie trotz der neuen und schier unglaublichen Variation nicht das bemerkenswert Neue in diesen Versuchungsbildern sind, sondern dass sie am Ende einer langen Entwicklungsgeschichte der Fabelwesen stehen.

Thatsächlich sind sie späte Abkömmlinge, in Geist und Gestalt, von jenen improvisierten, fratzenhaften Randzeichnungen in Handschriften schon des 10. Jahrhunderts und all den spukhaften Phantasiegebilden aus Stein und Holz in und an unseren Domen. Alle gehören sie der vielgearteten Familie des Teufels an. Aber was ursprünglich nur ein grotesker Einfall, eine Reminiszenz des Schreckens war, wurde durch die Kirche zum Teufel adoptiert, um dann wieder zur exzentrischen Groteske freiesten Spotts zu werden.

Es ist, als ob des Teufels Gestalt selbst zu der Zeit, als sie ganz in den Dienst der Kirche eingestellt wurde, nicht ihre Abstammung aus spontanen Phantasiegebilden des Schreckens ver-

leugnen konnte. Jedenfalls ist es auffallend, dass der Teufel nie als völlig selbständiges Kunstwerk, etwa als Statue (es müsste denn hiezu die Statue der Frau Welt gezählt werden) gebildet wurde und dass recht eigentlich das „Kunstgewerbe“ im weitesten Sinn Hauptanteil an der Schöpfung der Teufelsgestalten des Mittelalters hat. Beim modernen Teufel ist auch dieses anders.

* *
*

Nach Art, Form und Vorkommen, nach Vorbild, Inhalt wie Tendenz grundverschieden vom grässlichen, mittelalterlichen Teufel ist das Bild des Bösen im frühen Christentum.

Das reine Christentum wollte nichts wissen von Bildern des Todes und der Sünde. Es entlehnte nicht die Gestalt des Pans, um ein Bild des Schreckens zu schaffen. Es schuf Symbole des Erbarmens und der Freiheit, nicht des Verdammens und der Furcht. Wie es den hässlichen Anblick des blutigen Leichnams am Kreuze Christi scheute und statt dessen nur über dem Kreuze das Brustbild Christi erscheinen liess, wie es Abstand nahm, die Martyrien seiner ersten Anhänger in der schlächterhaften Weise des späteren Mittelalters darzustellen, so erinnerte es mild und geistvoll durch ein Alpha und Omega oder durch das Buch des Lebens und des Todes, das in den Händen Gott Vaters ruht, an Tod und Sünde, an den Tod als der Sünde Sold. Wie sehr unterscheiden sich gar die frühesten Bilder des jüngsten Gerichts von den gleichen Bildern des

Jacques Callot. Die Versuchung des heil. Antonius.

David Teniers d. J. pinx

Phot. F. Hanfstaengl. München

Versuchung des heil. Antonius

Ed. Grützner pinx.

Copyright 1896 by Franz Hanfstaengl

Versuchung des Antonius

Mittelalters und der späteren Zeit. Während diese fast undenkbar sind ohne ein Abführen und Verstossen der Verdammten in der Hölle brennenden Rachen, erinnert auf frühchristlichen Darstellungen der thronende Gott Vater auf dem Regenbogen an das Weltgericht. Neben ihm sitzen die Apostel oder die Evangelisten. Erde und Meer liegen in der von der Antike her bekannten Gestalt ruhig zu seinen Füssen. Achtfach beflügelte Cherubim stehen ihm zur Seite.

Oder in noch ansprechenderer Form wird das grosse Weltgericht durch des Gleichnisses Bild von Christus, der die Schafe von den Böcken trennt, angedeutet, oder wohl auch durch die reizende Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen. Keine Vergeltung wird ausgesprochen, nichts sollte schrecken und strafen. Man möchte fast meinen, es könne nicht dieselbe Kirche sein, die ursprünglich so zu erheben wusste und dann Entarteten wie Geängstigten beständig mit dem Teufel drohte.

Aber auch hier schon zeigt sich, wie sehr verschieden der Teufel im Buche vom Teufel in der Kunst ist, denn im Dogma war bereits im fünften Jahrhundert des Teufels Gestalt fixiert.

Bekannt ist ja, dass etwa in der gleichen Zeit bei Teufelsaustreibungen das Böse als kleine unbeflügelte Gestalt dargestellt wurde und dass die byzantinische Kunst unsern überaus monströsen Teufel nicht kannte, sondern mehr riesenhafte, barbarische Gestalten dafür wählte.

* *
*

Allen Ländern, Völkern, Zeiten und Religionen scheint ein Bild des Bösen gemein zu sein — es ist das Bild der Schlange.

Das allerfrüheste Symbol des Bösen in der christlichen Kunst ist die Schlange. Auf christlichen Lampen der ersten Jahrhunderte finden wir häufig ihr Bild in diesem Sinne.

Freilich ist sofort an der Schlange zwiefache Bedeutung zu erinnern. In fast allen Religionen ist sie — oder ihr Bruder, der Drache — der unnahbare Wächter. In der griechischen Kunst ist die Schlange der geheimnisvolle Kraftspender aller chthonischen Gottheiten. Und wer heute eine Schlange um seinen Finger trägt, wer eine Schlange im Wappen führt, dem kann sie nichts Mächtigeres bedeuten als die Schlange der Gäa oder des Aesculap oder des Apollo oder der Athene und aller Heroen, und sie möge ihn schützen wie der Meduse schlangenumschlungenes Haupt.

Während der Drache der Wächter der heiligsten Güter der Chinesen ist, wird in unserer heiligen Schrift Drache und Satan für denselben Begriff gebraucht — also ist es ganz selbstverständlich gewesen, in der Schlange das Böse an sich zu sehen. Wir dürfen annehmen, dass auch hier rein seelische Wirkungen der Natur auf den Menschen, die durch der Künstler Macht die intensivste Gestaltung erfahren, die Ursache sind, dass die Schlange als das universelle und ewige Bild des Bösen gilt.

Die Kirche sah ja auch im Löwen das Bild der Sünde, gleichzeitig aber auch das Bild der Kirche selbst. Daher die vielen säulentragenden Löwen vor den Portalen unserer romanischen Kirchen. Wem sind diese Löwen aber als Bild der Kirche geläufig? Muss dagegen

Max Klinger. Adam und Eva und Tod und Teufel.

erst trockene Gelehrsamkeit dem Kinde erklären, dass der Drache da oder die Schlange dort nichts anderes bedeuten kann als die unheimliche Macht des Bösen?

Es muss also einen tiefliegenden Grund haben, dass allen die Schlange so mächtig erscheint, als ein so mächtiges Bild der Sünde. Und dieser Grund wird wohl nirgends anders zu suchen sein als in der Schlange selbst.

Kein Tier hat die Menschen je so fasziniert wie die Schlange.

Weshalb? Erklären können wir es nicht, aber sehr vieles in ihrer Gestalt und Lebensweise macht es uns verständlich.

Ihr Vorkommen in allen Zonen, die Pole ausgenommen, macht sie schon zum universellen Tiere, zumal alles, wodurch sie unser Auge fesselt, in allen Familien und Arten das Gleiche bleibt.

Unheimlich sind ihre schnellen Bewegungen. Spannend wirkt die rätselhaft sichere Auflösung selbst eines ganzen Knäuels von Schlangen. Geräuschlos ist ihr Kommen wie Verschwinden. Obwohl sie auf dem Bauche kriecht wie der elendeste Wurm, liegt zweifellos etwas Vornehmes in ihren Bewegungen. Sie ist die Königin der Kriechtiere. Still, wie ihre Bewegungen, geht scheinbar ihr Leben dahin. Zischen ist ihre Sprache, dem Austreten heisser Dämpfe vergleichbar. Der Hals fehlt ihr oder er verschwindet im Verhältnis zum langen schlanken Körper. Und doch, wie stolz trägt sie ihr Haupt, wenn sie, eleganter als jeder Fisch, über des Wassers Spiegel dahingleitet. Wie wenig Phantasie braucht es, ihr ein Krönchen aufzusetzen.

„Und es ist kein Kopf so listig als der Schlangen Kopf", heisst es im Buche Sirach. Das Auge ist wohl das Faszinierendste in ihrer faszinierenden Erscheinung. Die Griechen nannten die Schlange nicht anders als die Sehende, während der Römer und unsere Bezeichnung nur das Erbärmlichste an ihr trifft.

Das Auge des erdgeborendsten Tieres, der Schlange, ist an Schärfe nur dem des Adlers vergleichbar, des Königs der Lüfte. Ihr durchdringender Blick macht sie, wie kein anderes Tier,

zum Wächter grosser Schätze, die der Erde anvertraut, ihrer Mutter. Ohne ihren Rachen zu öffnen, vermag sie ihre gespaltene Zunge weit hinausschiessen zu lassen. Das scheint allein den Drachen- und Teufelsbildnern entgangen zu sein.

Aber wie vieles von ihrer Natur hat weiter Seele und Phantasie der Menschen und Völker beschäftigt, musste sie um so mehr beschäftigen, je feinere Empfinder oder Beobachter sie waren.

Das Abwerfen der Haut, das wunderbarer wirken musste als etwa die Befreiung des Schmetterlings aus seiner Larve. Das Verschlingen der Beute, die weit grösser sein kann als der Umfang des Kopfes und Leibes der Schlange. Ihr kaltes Blut, ihr Winterschlaf, ihre völlige Erstarrung im tropischen Sommer und der Begleitzustand monatelanger Bedürfnislosigkeit! Wie muss das alles und noch manches Andere, was hier nicht erwähnt werden kann, dazu geführt haben, in ihr ein Tier zu sehen von unheimlicher, übergewaltiger Macht — ein Tier, das ausserhalb oder über den Naturgesetzen steht!

Max Klinger. Salome.

Und wie prächtig erscheint selbst die schmuckloseste Schlange nur durch ihre Glätte. Wie wunderbar ist oft ihre Zeichnung und Farbenpracht und sie hat doch nicht des Paradiesvogels Gefieder.

Je länger wir uns in die Beobachtung der Schlange vertiefen, um so erklärlicher wird uns ihre symbolische Bedeutung, um so wahrscheinlicher die Annahme, dass die seelischen Wirkungen ihres Anblickes auf alle Menschen sie zur Vertreterin einer fabelhaften, geheimnisvollen und deshalb vorzugsweise b ö s e n Macht bildeten. Denn wenn schon im 8. Jahrhundert der hl. Johannes Damascenus eine Abhandlung über die fliegenden Drachen schrieb, so bezeichnet dies doch nur die Anfänge der symbolischen Ausbeutung seitens der Kirche, nicht aber erst die Anfänge der

fabelhaften Wirkung der Schlange auf die menschliche Seele. Und wenn andrerseits vermutet werden könnte, dass die Schlange deshalb so häufig dargestellt wird, weil ihre Form leichter wiederzugeben ist, als die eines jeden anderen Tieres, so widerspricht dieser Vermutung die oberflächlichste wie die genaue Übersicht der primitiven Ornamentik. Denn, wo die Schlange in diesen geometrischen und zwar oft recht komplizierten Ornamenten vorkommt, scheint man deutlich an sie als das Symbol einer unheimlichen Macht gedacht zu haben.

So würde das Thema von der Schlange in der Kunst nur durch eine vollständige Kunstgeschichte erschöpft werden können. Wie unzählig ist doch schon die Verwendung der Schlange in verschiedenem Sinne in der christlichen Kunst.

Franz Stuck. Die Sünde.

Beim Ritter St. Georg ist der Drache der grimmige Wächter der Königstochter wie gleichzeitig wohl auch das Bild des Heidentums. St. Michael besiegt in Gestalt des Drachens das Böse. Die Zahl der Heiligen aber, zu deren „Attribut" die Schlange geworden, ist gar nicht so leicht festzustellen. Selten fehlt die Schlange unter früheren Kreuzigungsbildern als die Schlange, „der das Weib den Kopf zertreten". Unter Maria's Füssen liegt sie deshalb noch häufiger. Graziös erinnerte an dieses erste Evangelium die Kunst des 18. Jahrhunderts. Da steht das Christkind wie ein Prinz auf der Weltkugel, um die sich die Schlange des Paradieses windet.

Aber noch längst nicht ist hiermit die Erinnerung an all' jene christlichen Kunstwerke mit einer symbolischen Schlange erschöpft. Als Schlänglein entweicht das Gift, das die Heiden in den Kelch St. Johannis geschüttet hatten. Auch wäre an die Bilder der schlangenwürgenden Prudentia und merkwürdiger Weise an Personifikationen der Tugenden wie der Laster zu erinnern. Schliesslich hätte man aber — wie einer, der den Wald vor Bäumen nicht sieht — die

Raffaello Santi und Giulio Romano pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Sündenfall

F. M. Bredt pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Sirenen

Schlange am Baume des Paradieses vergessen. Schon beim flüchtigen Überschauen der Bilder des Sündenfalles fällt nun eine Erscheinung merkwürdig in's Auge. Nur beim Sündenfall zeigt sich ungemein früh und anhaltend die künstlerische Tendenz, der Schlange etwas Verführerisches, Verlockendes zu geben, was wir ja bei allen Versuchungsbildern bisher vermissten. Ohne einen zierlichen Putz, ein Krönchen oder einen Aufsatz von Pfauenfedern ist die Schlange am Baume des Paradieses selten. Wie Eva schon auf frühchristlichen Sarkophagen und anderen Denkmälern, bei aller Nacktheit im übrigen, modisch und reich geschmückt erscheint, so ist ihr an instinktiver Kenntnis, den sinnlichen Reiz zu steigern, die Schlange im Baume gewachsen. Verlockend sind beide schon auf Gläsern des 4. Jahrhunderts dargestellt, wo häufig die Schlange ihr Haupt einschmeichelnd an Eva's Hüfte schmiegt. Nur wenige Künstler bilden die Schlange am Baume des Lebens hässlich. Hat doch selbst das vierfüssige, wieselartige Schlangentier bei Hugo van der Goes einen noch ganz acceptablen weiblichen Kopf. Besonders reizvoll sind jene Sündenfallbilder, auf denen die Schlange eines Weibes unschuldig dreinschauenden Kopf oder einer Jungfrau zarten Oberkörper erhalten hat, um mit gewinnender Gebärde den Apfel darzubieten.

Franz Stuck. Sirene.

Zwischen Frauenrechtlerinnen und Verteidigern der Schönheit der Schlange könnte diese auffallende künstlerische Erscheinung in den Sündenfallbildern Veranlassung zu lebhaften Diskussionen geben.

Weshalb hat hier den meisten Künstlern nicht das Bild der Schlange genügt? War es für die Meisten zu schwierig, der Schlange faszinierendes Wesen in ihrer natürlichen Gestalt wiederzugeben? Das Bewusstsein hiervon mag immerhin vorhanden gewesen sein, stärker und entscheidend war aber sehr wahrscheinlich die Empfindung der Künstler, dass die Natur des Bösen nicht so einfach sei, als dass es bei diesem entscheidendsten aller Sündenfälle genüge, nur der Schlange natürliches Bild herzunehmen.

Das Böse ist fabelhaft und nur Zusammensetzungen verschiedener Organismen zu einem Lebewesen sind eigentlich fabelhaft. So wurde die Schlange hier zum Weib mit Schlangen-

Hans Thoma. Versuchung Christi in der Wüste.

schweif und dort zum Drachen, wie auch der menschliche Teufel wenigstens Fledermausflügel bekam, wenn er nicht als Konglomerat aller Tiergattungen erscheint. Auf diese rein menschliche Empfindung darf es zurückgeführt werden, dass es wohl keinen Mythos, keine Religion gibt, deren rätselhafte Mächte nicht auch fabelhaft gedacht oder gebildet wurden.

Der Fabelwesen phantastischer Reigen, der stumm durch die Jahrtausende zieht, zeigt uns, dass auch unser Teufel um so monströser werden musste, je mehr die Vorstellung von seiner Macht, der Schrecken vor ihm sich steigerte oder gesteigert werden sollte. Die Höllengestalten aber eines Callot deuten bereits einen Umwandlungsprozess zu einfacherer und furchtloserer Auffassung an.

Werden und Wandel dieser Anschauung spielt sich in jedes kleinen Menschen nichtig Dasein innerhalb einiger Jahre ab, während er der Kunst nur von Jahrhunderten abzulesen ist. Das Kind nennt jedes fremde, wilde Tier ohne weiteres ein böses. Vor jedem vermummten, ja vor jedem fremden Menschen fürchtet es sich als vor einem bösen.

Dann verlacht der junge Mensch den Mummenschanz, er belustigt und erfreut sich an den Karikaturen. Schliesslich sehen wir aber das Böse in jedem alltäglichen Gesicht und wir fürchten das Böse in dieser Gestalt erst recht und bekämpfen es besser, als das Kind es vermag in jenen ihm rätselhaft erscheinenden Gestalten.

Wenn wir nun hier in der Kunst noch kaum dem Teufel begegnet sind, der so gebildet ist, wie ihn das gereiftere Alter tagtäglich sieht, dann sind wir wohl auch noch nicht zu einer Entwicklungsstufe der Kunst gekommen, die dem Mannesalter gliche. —

Wie steht es nun mit dem Teufel in unserer heutigen Kunst?

Hören wir nicht immer und sehen wir nicht so häufig, wie mannhaft sich unsere Kunst von allen antiquarischen Überlieferungen freimacht, wie sie die Dinge so zu bilden sich bemüht, wie sie die Welt und das Leben, das ihr gehört, anschaut? Ist das keine Phrase, dann muss sich auch auf diesem entlegenen Gebiete, wo man eine Neuerung zunächst nicht erwarten wird, ein grosser Wandel vollzogen haben. Wie bilden denn die Künstler unserer Zeit das Böse?

Sie bilden es — von einigen knechtischen Kleingeistern abgesehen — nicht mehr monströs. Auch den Henkerteufel werden wir ausser in witzigen Karikaturen kaum mehr finden. Was aber

auffallender als dieses: die Künstler unserer Zeit bilden den Teufel häufiger, wenn nicht ganz allein, als Weib, denn als Mann. Mithin hat in unserer Zeit der Teufel Gestalt wie Beruf wie Geschlecht gewechselt.

Die grosse Sünde, die Sünde, die die Welt beherrscht und dem Tode unserer Welt nur eine kleine Zeitspanne vorausgehen kann, die bilden unsere besten Künstler nicht als strafendes Monstrum, sondern wie ein verführerisches Weib von „teuflischer" Schöne. Weshalb denn auch manche Künstler unserer Zeit in der trügerisch lockenden Sirene den Teufel gemalt haben.

Freilich, die Zahl der Teufelsbilder ist in unserer Zeit im Vergleich insbesondere zur Kunst des Mittelalters äusserst gering. Das ist um so bemerkenswerter, als auffallender Weise nur gerade solche Künstler dem uralten Bösen eine neue, packende Gestalt zu geben wussten, die auch sonst in ganz besonders hohem Rufe stehen.

Nur an drei Künstler, die der Sünde ganze Macht in völlig neue Bilder zu bannen wussten, soll hier erinnert werden: Félicien Rops, Max Klinger, Franz Stuck. Lässt schon deren Werk den grossen Wandel, den Wandel zum Grossen in der Kunst erkennen, so kann wohl nichts deutlicher als dieser Künstler Teufelsbilder uns vergegenwärtigen, welch eine Welt der Vorstellung und der Gestaltung zwischen dem Teufel und der Kunst des Mittelalters und dem Bösen und der Kunst unserer Zeit liegt.

Am bekanntesten sind Stuck's düstere und doch so farbenleuchtende Bilder der Sünde. Das mag daran liegen, dass Stuck der sinnlich kräftigste, sinnlich ansprechendste Bildner der Sünde ist. Vor allen Dingen ist der Inhalt seiner Bilder fast für Jedermann plausibel, was viel weniger von Klinger's Allegorien, bei weitem nicht von Rops' genialen und gefährlichen Schöpfungen gilt. Stuck malt das böse Gewissen in Furien, die einen Mörder verfolgen, die Sinnlichkeit in der tötenden Umarmung einer Sphinx, die Sünde oder die Wollust oder der Leidenschaften ganze Gewalt als Sirene oder als nackendes Weib, das uns mit den Augen blendet, während eine mächtige kalte Schlange den glühenden Leib fester und fester umschlingt.

Die Schlange spielt in Stuck's Bildern der Sünde eine grosse Rolle, aber sie spielt sie natürlich und tragisch wie Hamlet, obwohl ihr Auge hier noch mehr leuchtet, als wenn uns die aus dem nassen Element und der Dunkelheit sich erhebende Schlange schreckt. Stuck's stark kontrastisch wirkender Kolorismus macht es vielleicht zum ersten Male der Kunst möglich, der Schlange ohne alle unnatürlichen Zuthaten, mit aller Deutlichkeit, den ganzen Reiz des furchtbaren Geheimnisses einer anderen Macht uns zuflüstern zu lassen.

Klinger steht zwischen Stuck und Rops. Zweifellos ist Klinger herber und tiefer. Stuck wirkt malerischer. Es frägt sich überdies, ob so bitterernste Gedanken, wie Klinger und Rops sie uns offenbaren, im grossen Bilde nicht unerträglich auf uns wirken müssten. So mag es dem Gepräge dieser beiden Künstlerindividualitäten besondere Schärfe und Schönheit verleihen, dass der Maler Stuck besser den Reiz der Sünde, der Griffelkünstler und Bildhauer Klinger aber in gewaltigerer Form die Sünde selbst, d. h. nicht die Wollust, die jetzt die Sünde gebären wird, sondern die ewig den Tod gebärende Sünde zu bilden weiss.

So ein Monument der Sünde ist Klinger's Salome. So monumental hat noch Niemand die Sünde in eines Weibes schier alltäglich pikanten Zügen erfasst. Das ist nicht die und die Sünde, nicht die Sünde von gestern und heute, sondern die Macht, die die Welt angebetet hat und anbeten wird, um immer wieder dem Leben einen neuen Reiz abzugewinnen für einen Preis von Tausenden von Opfern. —

Dekadent und moros sind dieser Salome Züge, ein Bild der römischen Gesellschaft, in der sie lebte. Wie krystallisiert und in monumentaler Einfachheit hat Klinger in dieser einen zierlichen Halbfigur dasselbe auszudrücken gewusst wie Oskar Wilde in seinem figurenreichen Drama. Es ist eine Salome voll grausamster Perversität des Lebens.

Stuck malte, Klinger meisselte zum ersten Male die Sünde in einem selbständigen Kunstwerke. Rops aber hat in seinem ganzen Lebenswerke alles das künstlerisch zu krystallisieren vermocht, was zum mindesten das ganze nordische Geistes- und Empfindungsleben unserer Zeit vom Bösen und seiner Gestalt hält. Denn Rops steht als Flamländer zu sehr zwischen der romanischen und germanischen Rasse, als dass das Urteil der Franzosen, die in seinen teuflischen Schöpfungen einen spezifisch französischen, lustigen, galanten, zu Satire und Komik geneigten Gehalt rühmen, ohne weiteres als zutreffend bezeichnet werden könnte. Gewiss mag sehr Vieles in seinen Bildern voll prickelnden Humors sein, der Grundcharakter ist doch unwidersprechlich ein tiefernster und moralischer. Barbey d'Aurevilly sagt in der Vorrede zu seinen Romanen „Les Diaboliques" folgendes: „Wie schon ihr Titel „Die Teuflischen" besagt, erheben sie nicht den Anspruch, ein Andachtsbuch, eine „Nachfolge Christi" zu sein. . . . Und dennoch sind sie von einem christlich denkenden Moralisten geschrieben, der aber seine Ehre dareinsetzt, ehrliche, wenn auch sehr kühne Beobachtungen wiederzugeben, und er glaubt — das ist so seine Poetik — dass die kraftvollen Maler alles malen können und dass ihre Bilder hinlänglich moralisch sind, wenn sie tragisch sind und Abscheu erwecken vor den Dingen, die sie darstellen. Unmoralisch sind nur die Lauen und die ungläubigen Spötter. — Ich glaube kaum, dass es Jemanden gibt, der, nachdem er die „Teuflischen" gelesen, Lust hätte, es ihnen nachzuthun." —

Ferdinand Götz. Die Versuchung des heil. Antonius.

Wer die „Teuflischen" des Rops sich recht anschaut, der wird auch ihn nicht als einen Zeichner des galanten Paris, sondern als einen ganz grandiosen Pessimisten beurteilen. Sein grosser Landsmann Karl Huysmans

gibt dieser Anschauung recht. Wie grausam ist doch Rops' Phantastik in seinen Vignetten und Illustrationen, die schon deshalb bewundernswerte Kunstschöpfungen sind, weil sie nicht illustrieren, sondern Verwandtes in Eigenem zu krystallisieren wissen. Zu Peladan's „Vice suprême", zu Hannon's

Félicien Rops. La femme et la folie dominant le monde.
(Mit Genehmigung von Gustave Pellet, Éditeur d'estampes in Paris, 9 Quai Voltaire.)

„Rimes de joie", zu Verlaine's Liedern, zu Mallarmé's „la grande Lyre", zu Uzanne's „Son altesse la femme", zu Barbey d'Aurevilly's „Les Diaboliques", zu Peladan's „Initiation sentimentale" hat Rops Bilder der Sünde hinzugefügt, wie sie in diesem Rahmen, d. h. als Illustrationen oder Titel, geistvoller und künstlerisch werteigener nicht gedacht werden können.

Wie neu ist aber auch Rops in den selbständigen Bildern der Sünde. Wie neu und unserem Geiste entsprechend hat er das alte Thema der Versuchung des heiligen Antonius darzustellen gewusst und gewagt. In diesen Bildern ist er der Alle fesselnde Künstler und Moralist. Das gilt gerade von Bildern, die gegenständlich in die Rubrik „Genre“ gehörten. Wie gierig-stupid, heuchlerisch schmunzelnd stieren seine Trappisten in den grossen Folianten von „Sodom's Zerstörung“. Rops' berühmtes Bild „Der Klatsch“ würde gegenständlich in das Illustrationsgebiet der „Gartenlaube“ passen. Sechs alte und junge Klatschbasen sitzen da beieinander, die ältere erzählt „die alte Geschichte“. Sünde ist das Thema. Sechsmal spiegelt sich die immer variierte Lust an der Sünde in Gesicht wie Haltung dieser köstlichen Banausen ab. Wie knapp ist der Witz, wie knapp erwogen der künstlerische Ausdruck!

Rops' ganzes Werk fast ist eine so scharfe und witzige Moralpredigt, wie sie die Welt in moralisch entarteten Zeiten zwar schon gehört, aber noch nie in so künstlerischer Darstellung gesehen hat. Wie künstlerisch reif und vollhaltig, von welch tiefem Ernst die Teufelsbilder eines Rops erfüllt sind, das zeigt ein Vergleich mit ähnlichen Bildern Sascha Schneider's. Wie hohl und theatralisch müssen den modernen Menschen Schneider's Sündenbilder mit ihrer billigen, aufdringlichen Allegoristik, ihrer verspäteten Phantastik berühren. Rops, der zu früh Verstorbene, war ein Mensch von ungewöhnlichen Kenntnissen, ein Künstler ungewöhnlichen Könnens und Empfindens. Freilich, seine Schöpfungen sind durchaus nichts für Philister, sie sind für das Volk unbrauchbarer als Kaviar.

Benno Rüttenauer hat in einem sehr feinsinnigen Essai*) an Octave Uzanne erinnert, der Rops den Enkel Rabelais' nennt. Rüttenauer vergleicht überdies mit Recht die künstlerische Sprache der Rops'schen Teufeleien mit der Sprache der Apokalypse. „An ungeheuerlicher und schauerlicher Phantasie stehen sie (die Rops'schen Bilder) ihr nicht nach und in rücksichtslosem Cynismus lassen sie die Bibel weit hinter sich.“ Zweifellos ist der Geist der Rops'schen Teufel jenen mächtigen alten Phantasien und Dichtungen verwandt.

Um so auffallender ist nur, dass erst die Kunst unserer Zeit eine so neue und schliesslich so gewaltig einfache Form gefunden hat, die der uralt bösen Vorstellung wirklich entspricht.

Diese unleugbare Thatsache darf uns unsere Zeit wunderbar und ausserordentlich vorkommen lassen. Rops, weit mehr als Klinger und Stuck, ist ein ganz ausserordentlicher Neugestalter gewesen. Freilich müssen wir vermuten und zugeben, dass dieser grosse Wandel in der künstlerischen Darstellung des Bösen sich nicht auf einmal vollzogen hat. Vereinzelte Vorläufer dieser künstlerischen Auffassung finden sich schon längst in der Kunst.

Also nicht auf einmal ist der Henkerteufel ein Verführer, ist aus dem tierischen ein menschlicher Teufel geworden. Doch so grausam und unerbittlich, so tief und herb, wie gerade bei Rops, ist vor diesem noch nie die Sünde künstlerisch gebildet worden.

Es gehört zweifellos eine grosse Reife des Menschengeschlechtes dazu, eine solche Bildung zu ermöglichen, und es gehört nicht nur grosser Mut dazu, das Böse endlich einmal so zu ge-

*) In „Symbolische Kunst“ Strassburg, Heitz 1900, siehe auch „La Plume“ No. 172 vom 15. Juni 1896 (Illustrierter Katalog der Werke Rops).

stalten, wie es durch die Jahrtausende nur zu erdenken gewagt wurde. Es setzt überdies ein grosses, sehr verfeinertes künstlerisches Darstellungsvermögen voraus, insbesondere das Vermögen dazu, alles Stoffliche, alles Seelische ohne weiteres darstellen zu können. Rops und Klinger und Stuck erheben sich keck über des Dichters Rezept: „Male die Wollust, doch male den Teufel dazu“. Sie malen die Wollust, indem sie den Tod, und sie malen den Tod, indem sie die Sünde malen.

Auffallend nur, dass unsere heutige Kunst die Sünde fast nur im Weibe sieht! — Spielt da gar die Frauenfrage herein? — Oder ist es die Furcht vor dem Weibe? Und wie kommt es, dass die sexuelle Frage auch beim Thema Teufel gegenwärtig eine so herrschende ist?

Das vermag unsere Zeit uns nicht zu sagen. Uns genügt die Thatsache, dass die ethische Kraft der Verurteilung, die im neuen Teufelsbilde zum Ausdruck kommt, eine grössere ist denn je.

Es zeigt sich, dass wir keinem Jahrhundert ferner sind als dem unkünstlerischsten siebzehnten Jahrhundert mit der schwerfälligen und stumpfsinnigen Fülle plattester, ausgeklügelter, stummer Symbolik.

Félicien Rops. Les diables froids.
(Mit Genehmigung von Gustave Pellet, Éditeur d'estampes in Paris, 9 Quai Voltaire.)

* * *

Jakob Burckhardt spricht einmal die Vermutung aus, dass der Weg vom Schrecklichen durch das Komische zuletzt zum Schönen führe.

Die Kunstgeschichte des nordischen Teufels bestätigt diese Vermutung.

Uns erinnert die nun menschlich gebildete, freilich nicht in „reiner Schönheit“ gebildete Sünde an den menschlich und heiter gebildeten Pan in der letzten Phase griechischer Kunst und hellenischen Geistes. Aber es ist doch ein gewaltiger Unterschied zwischen beiden künstlerischen Verkörperungen. Der zierlich gestaltete Pan mit seinen koketten spitzen Öhrchen war doch zur

fast nichtssagenden, beliebten Genrefigur geworden. Es war nichts mehr von einem Halbgott in ihm. Freilich auch unser Teufel scheint seine alte Religion vergessen zu haben — er ist keine kirchliche Figur mehr, sondern er ist menschlich, vielleicht für manchen allzumenschlich geworden. Daran ist nichts zu ändern, was diese Menschwerdung nun auch für den vollzogenen Wandel religiöser oder geistiger Anschauung bedeuten möge.

Viel bedeutet sie ganz gewiss, aber ganz etwas anderes als der schliesslich menschlich gebildete Pan der sinkenden hellenischen Kultur. Der letzte Pan war frivol und gehaltlos geworden, indem er zum Menschen wurde.

Unsere Künstler aber fassen den ganzen mächtigen, grausigen Sinn der Sünde fester zusammen als je und stellen sie in schaudernder Nacktheit herber und packender und ernster dar, als sie noch die Jahrtausende zu bilden gewagt.

So steht der Teufel, wie ihn die Künstler unserer Tage bilden, nicht am Ende einer Zivilisation und nicht am Ende einer Kunst. Seine Moral ist packender denn je und bildet eine Höhe, von der eine neue Welt sich zeigt. —

Petrus Cristus. Teilstück aus „Das jüngste Gericht".

Anselm Feuerbach

von

Fritz von Ostini.

Höher gestrebt, reiner gewollt, von schönerer Begeisterung geglüht, als Anselm Feuerbach, hat kein Maler des neunzehnten Jahrhunderts! In unerschöpflicher Fülle quollen die Bilder aus seiner Phantasie, mit grosszügiger Gestaltungskraft bannte er sie auf seine Leinwand, reich und fruchtbar im Schaffen, aber auch voll strenger Selbstzucht, nie sich genügend, ein Priester der idealen Schönheit und stark im persönlichen Ausdruck seiner Kunst dabei. So vielgespalten und widersprechend heute in Sachen der Malerei die Meinungen Derer sich gegenüberstehen, welche sachverständig heissen — über ihn ist nur eine Stimme hohen Lobes, die ihn unter die Höchsten seiner Zunft einreiht. Und doch ist Anselm Feuerbach für das deutsche Volk auch heute nicht viel mehr als ein wohlklingender, achtunggebietender Name, mit dem auch von den Gebildeten nur einen kleinen Teil innigere geistige Beziehungen, tieferes Verständnis verbinden. Im Grossen und Ganzen ist er sein Leben lang ein Einsamer gewesen und es ward ihm nicht einmal das bittersüsse Glück posthumer Anerkennung im verdienten Masse. Es ward ihm immer nur Achtung, hohe, bedingungslose Achtung, aber keine hingerissene Bewunderung zu Teil. Woran das liegen mag? Die Antwort ist nicht ganz leicht, wenigstens was den Anteil der Mitwelt angeht. Was Feuerbach selbst mit dieser Mitwelt in Zwiespalt setzte, liegt freilich klar am Tag; über keines anderen grossen Künstlers Leben und innere Entwicklung vielleicht liegt so wertvolles und erschöpfendes Material vor wie über das seinige, hat er uns doch in seinem, dann pietätvoll überarbeiteten und ergänzten „Vermächtnis“ über seine Meinungen und Erlebnisse reiche, tiefgründige Aufschlüsse gegeben. Aber was hat ihm die Gunst des Publikums so hartnäckig ferngehalten? Vielleicht war er einer von den grossen Geistern, deren Unglück es ist, nicht in ihre Zeit, vielleicht auch nicht in ihr Land zu passen. Er stand zwischen den zwei grossen künstlerischen Bewegungen des Jahrhunderts, der klassizistischen und der realistischen, um Worte zu gebrauchen, welche das Wesen jener Strömungen zwar nicht decken, aber doch andeuten. Den Kindern der Zeit, die ihn

gebar, war er ein ungestümer Neuerer, der Epoche der farb- und lebenslosen Nazarenermalerei ein kühner, allzu üppiger Kolorist — sie verstanden ihn nicht. Und dann vollzog sich der grosse Umschwung in der deutschen Malerei, das leidenschaftliche Hindrängen zur Natur, die Abwendung vom Pathetischen, und die Zeit, die über ihn hinweggegangen zu sein glaubte, verstand ihn wieder nicht — zuerst noch nicht und dann nicht mehr! Der Sinn für das Feierliche, für die schöne Gebärde, für das volltönige Rauschen grosser Farbenharmonien war den Deutschen abhanden gekommen. Und der düstere Ernst, der, ein Widerschein von des Künstlers wenig glücklicher Seele, in seinen Formen und Farben war, entsprach auch nicht dem Geschmacke der Zeit, ebensowenig das vornehme Hellenentum Feuerbach's; dass er neben und nach so vielen unechten Hellenen in der Kunst ein echter war, ist nicht so leicht zu erkennen gewesen. Seine Stoffwelt trägt wohl mit die grösste Schuld daran, dass er nicht voll gewürdigt wurde. Die deutsche Kunst war ja mit Antike übersättigt, übersättigt durch die kalte Monotonie und die naturfremde Farbenarmut der Akademiker, ob sie nun malten oder den Meissel führten. Bei Feuerbach war nun freilich das heisses, pulsierendes Leben, was bei jenen überschminkter Tod gewesen ist. Aber das, was man so den Geschmack einer Zeit nennt, frägt nicht nach solchen Unterschieden! Warum war Anselm Feuerbach auch gerade in Deutschland geboren! Warum nicht in England, wo er neben seinen Zeitgenossen Gabriel Charles Dante Rossetti und Burne-Jones, die er an Wucht und Temperament der Begabung, wenn auch nicht an verfeinertem Geschmack um mehr als Haupteslänge überragt, wohl als Stern ersten Ranges wäre gefeiert worden!

Auch rein Menschliches mag seinen Teil haben daran, dass er äusserlich nicht den Platz in der Kunstwelt einnahm, der ihm gebührte. Der Verbitterte verbitterte wieder. Er erkannte wenig Fremdes an, vor allem wenig in der deutschen Kunst und glaubte nur einem Dank zu schulden, dem Franzosen Couture, in dessen Schule er seinen Weg gefunden. Sein Urteil war, auch wo es treffend war, hart und schroff. So ist nun freilich das Urteil der meisten, nicht hinreichend anerkannten Künstler von stark ausgesprochener Persönlichkeit, und auch unter den Lebenden und Anerkannten ist eine ganze Anzahl solcher, die meist ebenso sicher über das Ziel hinaustreffen, wie einst Feuerbach; man denke nur an Lenbach, an Begas, an Menzel. Man erinnere sich, wie unbarmherzig ein Böcklin oft die Besten abthat und dann doch wieder gewandte Routiniers lobte. Es ist das eben ein Künstlerrecht: wer an sich selber glaubt, lässt das so leicht nicht gelten, was ihm zuwider ist. Und alle Härte in Anselm Feuerbach's Urteilen und alle Schwermut, die auf seiner Seele lastete, ist begreiflich, wenn man seine innere Entwicklung mit ihren grossen Linien und mit ihrer herben Tragik verstehen gelernt, wenn man erkannt hat, mit welch titanischem Willen er emporgestrebt, wie ihm das Grösste eben gross genug und er dem Grössten dann doch nicht gewachsen war. Mit Grausamkeit und Hohn sieht das Publikum zu, wenn sich ein Genius abquält an solchen Dingen und erliegt, mit Wollust legt es die Finger an jene Stellen, wo auch der Gigant verwundbar gewesen, und mit kindischer Freude rechnet es ihm jedes Misslingen nach. Der deutsche Kunstphilister kennt kein ruhiges Ablehnen einer Sache, die ihm nicht gefällig und geläufig ist, er kennt hier nur Hass und Hohn. Was mag da im Busen eines Grossen vorgehen, der

sein Bestes gethan hat, und dem jener Hass und Hohn entgegengrinst, wo er jauchzenden Beifall erwarten durfte. Ein Feuerbach war auch da gross, wo seinem Wollen kein volles Gelingen entsprach. Gegen seine „Amazonenschlacht“ lässt sich gewiss manches sagen, aber wer sie tadelt, tadle sie mit dem Hut in der Hand. Und wie hat man sie damals empfangen, diese Amazonenschlacht, als er sie nach fünfzehnjährigem heissem Ringen vollendet hatte, wie hat man sie in

Anselm Feuerbach. Selbstbildnis.

Wien empfangen und anderswo! Ich kann das Vestibül des Münchener Glaspalastes kaum betreten, ohne mit dem Blick hoch oben im Eisengerüst der Mittelhalle die Stelle zu suchen, wo man das Bild 1876 totgehängt hatte — noch einmal: das Bild, in dem ein Feuerbach sein Bestes zu geben geglaubt. Über die Wiener Aufnahme möge er selber reden. Er hatte das Bild und etliche Wochen später die zweite Version des Gastmahls des Plato im Wiener Künstlerhaus ausgestellt. Und nun schreibt er:

Anselm Feuerbach. Spielende Kinder.

„Es brach ein Sturm über mich los, der mich wenigstens über die Bedeutung der Bilder beruhigen konnte. Ich setzte mich nicht zu Tische, ohne Spott- und Hohn-Kritiken, ohne Karikaturen — leider waren sie immer schlecht! — neben meinem Couvert zu finden, und ich legte mich nicht zu Bett, ohne von den Dachtraufen meine Niederlagen erzählen zu hören. — Man sagte mir, dass vom Professor bis zum Hausknecht herab sich alle über mein schlechtes Bild lustig machten!“ In München hatten sie ihm, als er 1876 die Amazonenschlacht und das erwähnte „Symposion“ ausgestellt, sogar die grosse goldene Medaille verliehen, aber nicht für eines der grossen Bilder, sondern für einen zehn oder mehr Jahre alten Studienkopf, der mit ausgestellt worden war. Der Schlag ist vielleicht bitterer vom Künstler empfunden worden, als jede andere banausische Rohheit, die er erfuhr. Es gibt etwas, das für den Genius noch grausamer sein kann, als der Pöbel — das ist eine perfide Koterie von Berufsgenossen.

Mit jedem grossen Werke, das sich von seiner Seele losrang — denn Geister, wie der Anselm Feuerbach's bringen ihre Kinder mit Schmerzen zur Welt! — hatte sich das gleiche Spiel wiederholt, mit wenig Variationen. Er brachte immer anderes, als man von ihm erwartete oder wünschte, Kompromisse kannte er nicht — Ablehnung und Kränkung war meist die Antwort. So hatte ihn grollende Schwermut nie verlassen, ein Ding, das er schon mit dem Sinn für das Schöne vom Vater ererbt, der auch eine schwermütige Natur gewesen ist. Und dieser melancholische Grundzug seines Wesens geht durch sein Schaffen, spricht aus der dunklen Harmonie seiner Farben, aus den Mienen der Menschen, die er schildert. Richard Muther charakterisiert ihn meisterlich, wenn er schreibt: „Diese müde Resignation scheint dann auch aus seinen Bildern zu sprechen. Keiner von den Alten hatte diese moderne Melancholie, diesen Hauch von Schwermut, der über

Anselm Feuerbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Ricordo di Tivoli

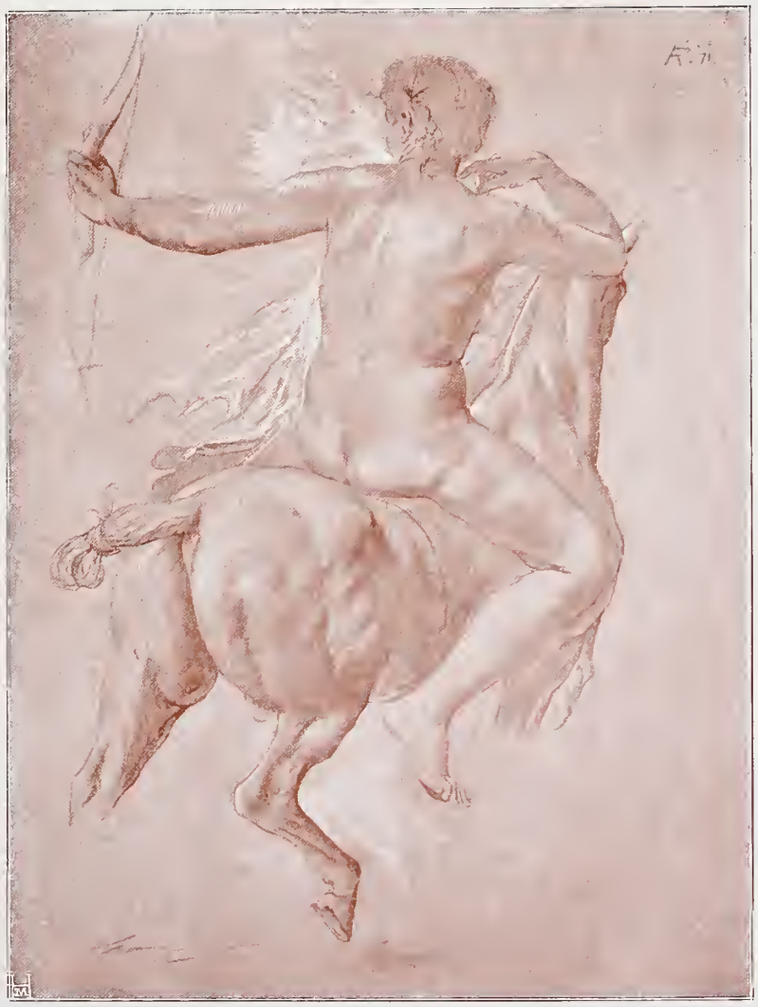
Anselm Feuerbach, pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Hafis

Feuerbach's Arbeiten brütet. Schon die jungen Frauen um Dante sind von jener Trauer erfüllt, die mitunter am Abend schwüler Sommertage die Jugend überkommt, wenn eine Vorausahnung der Vergänglichkeit der Dinge sie anfliegt. Es ist, als würden diese Gestalten alle einst in's Kloster gehen, oder wie Iphigenie einsam am Ufer eines Meeres sitzen, über das keine Schiffe für sie heranfahren. Und es ist gewiss kein Zufall, dass gerade Iphigenie sich des Künstlers so bemächtigte, dass er immer von neuem ansetzte, ihr Gestalt zu geben, und dass neben sie später Medea trat als Verkörperung noch höherer Verlassenheit, die des Künstlers Seele erfüllte. Die Kolchierin, die fröstelnd am Ufer des Meeres sitzt, von den Gefühlen der Verlassenheit durchschauert; des Agamemnon Tochter, die das Land der Griechen mit der Seele sucht, vor ihr ein endloses Meer, weit und grau, wie die Sehnsucht — das ist der vereinsamte Feuerbach selbst, der gleich Hölderlin, dem Werther Griechenlands, in ein traumhaftes Hellas wie in glückliche Gestade flüchtet, um Ruhe zu finden für die kranke Seele. Sein Gastmahl des Plato hat nicht jene übermütige Sinnlichkeit, die Mischung von Esprit und Üppigkeit, von Mass und Unmass, die das athenische Leben unter Perikles kennzeichnet, auch nicht die olympische Heiterkeit, mit der Raffael den Stoff geschildert hätte. Ein Hauch mönchischer Askese liegt, jede Freude dämpfend, darüber. Diese Griechen haben die Schmerzen gekostet, die das Christentum in die Welt gebracht!"

Das Wort ist trefflich, und der Zwiespalt von Hellenentum und Nazarenerstrenge, der durch Feuerbach's Kunst sich verfolgen lässt, mag nicht nur ihm selber so manche tiefe Wirrnis gebracht haben, sondern auch daran mit eine Hauptschuld tragen, dass ihn seine Mitwelt nicht verstand und vielleicht seine Nachwelt ihn nie verstehen wird. Auch der Hellene Böcklin ist lange unerkannt geblieben; aber endlich musste die sonnige Heiterkeit und Freiheit seines künstlerischen Wesens auch die Leute aus Philisterland gewinnen, die olympische Ruhe und Stetigkeit, mit der er seinen Weg ging, allen Widerstand der stumpfen Welt besiegen. Feuerbach's Kunst war nicht heiter, im ganzen war sie ernst, wie sein Leben, das Leben eines Mannes, der Schweres erfuhr und alles doppelt schwer nahm, der das ihm gethane Unrecht nicht mit kühler Überlegenheit sieghaft abschüttelte, sondern mit brennenden Schmerzen



Anselm Feuerbach. Handzeichnung.

... auf die Neige durchkostete. Es war ihm freilich ein ungeheuerliches Mass von Unrecht zugemessen worden und alle luden sie ihr Teil auf seine gefolterte Seele ab, Schaupöbel und Kollegen, Mäcene und Widersacher vom Schlage des Herrn Karl Friedrich Lessing, Kunstmalers und Galeriedirektors in Karlsruhe!

Warum sich die Nachwelt immer noch so kühl zu Anselm Feuerbach verhält? Als er 1880 starb, war eine Kunstanschauung allgemein geworden, die sich der seinigen fast diametral gegenüber stellte. Er war einst ein wagemutiger Neuerer als Kolorist gewesen — nun nannte man das kaum mehr Farbe, was seine Zeitgenossen einst als tollkühne Ausschweifungen des Kolorits betrachtet hatten. Seine feierliche Art, sein heroischer, an der Antike, wie an den Meistern der Renaissance gebildeter Stil passte schlecht in das Zeitalter des Pleinair und des Paysage intime. Die Reaktion gegen die alte Gedanken-, Geschichts- und Anekdotenmalerei war eingetreten und man hatte kein Organ mehr für den stark literarischen dramatischen Zug, der wohl ein Hauptkennzeichen des Feuerbach'schen Stils bildet. Er war ein grosser Maler, gewiss, aber, und zwar in des Wortes vollster Bedeutung, auch ein grosser Poet, und an der Schönheitsfreude in seinem Schaffen hat der Poet vielleicht oft mehr Anteil als der Maler. Den Eindruck empfängt man unmittelbar vor seinen Bildern, liest man aber das, was er selber über ihr Entstehen, über die Erlebnisse seiner Seele in Schaffenswehen schreibt, so findet man erst recht, wie sehr in ihm die Idee übermächtig war, die dichterische Idee und nicht der malerische, nicht der farbige Gedanke, wie zum Beispiel bei Böcklin. Das sei nicht als Vorhalt gegen seine Kunst gesagt, sondern nur als eine

Anselm Feuerbach. Rückwärts stürzende Amazone (Studie).

Erklärung für das Verhalten seiner Zeit gegen ihn. Was der Maler nicht unmittelbar nach den lebendigen Eindrücken der Natur empfunden, das wirkt als Gemälde nicht unmittelbar auf den Beschauer, namentlich nicht in einer Zeit, die verlernt hat, in Bildern tiefere Gedanken zu suchen. Die Gegenwart, die, allen Seitensprüngen der Mode zum Trotz, eine Zeit des Neuidealismus in der Kunst ist, würde einem Feuerbach zweifellos eher gerecht werden, und wenn man jetzt, eventuell in zwei Jahren an seinem fünfundsiebzigsten Geburtstag, eine umfassende Ausstellung Feuerbach'scher Gemälde aus allen Schaffensperioden zu stande brächte, sie würde einen glänzenden Erfolg haben und bedeutete nicht nur einen Akt der Gerechtigkeit, sondern auch einen enormen kulturellen Gewinn für das deutsche Volk. Sie erschlösse ihm Schätze an Schönheit, die man fast neue heissen könnte, und lehrte es, in einem grossen Künstler auch einen grossen Menschen bewundern und ehren. Und jeder grosse Mensch, jeder Vertreter einer reinen und idealen Gesinnung ist schon durch sich selber, von seinem Wert als Schöpfer ganz abgesehen, ein Glück für seine Nation!

Anselm Feuerbach. Sterbende Amazone (Studie).

Es ist uns vergönnt, Feuerbach's Lebensschicksale und den Gang seiner inneren Entwicklung aus zwei Büchern kennen zu lernen, die da über jede Frage den sichersten und gründlichsten Aufschluss geben: aus seinen eigenen Aufzeichnungen, die er gegen Ende der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts gemacht hat und die, wie erwähnt, unter dem Titel „Ein Vermächnis" bekannt sind, und aus dem Buche des Julius Allgeyer: „Anselm Feuerbach. Sein Leben und seine Kunst". Allgeyer hat die schweren römischen Sturmjahre Feuerbach's als teilnehmender und thatkräftiger Freund mit diesem durchlebt und das künstlerische Wollen und Werden des Malers mit einer Liebe und Sorgfalt verfolgt, wie sie so oft noch kein Biograph an die Geschichte seines Helden gewendet hat. Im Verein mit Henriette Feuerbach, der grossherzigen opfermutigen Stiefmutter des Künstlers, welcher dieser Unendliches verdankt, hat Allgeyer aus Briefen und anderem das Material in vollkommenster Weise ergänzt und seinem erschöpfenden Buche ist in der Hauptsache alles thatsächliche Material für das Folgende entnommen.

Anselm Feuerbach. Studienkopf (Handzeichnung).

Anselm Feuerbach. Kleine Lautenspielerin (Handzeichnung).

Anselm Feuerbach stammt aus einer Familie, die sich seit Generationen schon durch hervorragende Leistungen auf allen Gebieten des Geisteslebens ausgezeichnet hatte. Der Grossvater Paul Johann Anselm Ritter von Feuerbach (geb. 1775) war ein berühmter Rechtsgelehrter und bayerischer Staatsmann; der Vater, Anselm Feuerbach, Archäologe von Ruf, Verfasser des einst vielgenannten „Vatikanischen Apoll", dessen Brüder Karl als Mathematiker, Ludwig als Philosoph, Eduard als Jurist und Friedrich als Philologe und Orientalist ausgezeichnet. Anselm Feuerbach, der Vater, war eine vornehme Gelehrtennatur, stark dichterisch veranlagt, empfindlich und phantasiereich, ein Mensch, geboren, um unglücklich zu sein. Er hatte erst Theologe werden wollen, sich von dieser Idee nach schweren Kämpfen wieder losgemacht und dann den klassischen Wissenschaften zugewendet. Er heiratete eine Frau, die er leidenschaftlich liebte und bald nach Anselm's Geburt wieder verlor. In Henriette Heydenreich, der zweiten Gemahlin des Vaters, erhielt Anselm dann eine Stiefmutter, welche ihm die echte Mutter vollkommen ersetzte, ja weit über ihre Pflicht hinaus in hingebender selbstloser Liebe sein ganzes Leben und Geschick begleitet hat. Der Vater war erst Gymnasiallehrer in Speyer, 1836 kam er als Professor der Philologie und Altertumskunde an die Universität nach Freiburg i. B. Ein paar Jahre später ward sein Lebenswunsch erfüllt, eine Reise nach Italien, der heissersehnten Stätte klassischer Kunst, ward ihm ermöglicht, aber er kam zurück „als ein ziemlich stiller Mann", mit reicher Ausbeute an Erinnerungen, Kenntnissen und Eindrücken zwar, aber nicht mit starkem Aufschwung der Energie und dem Mut zu neuen Flügen. Im Hause Feuerbach war ein schönes Familienleben, an vielseitigen Eindrücken für die Kinder reich. Es wurde viel gute Musik gemacht, was dauernd in des Künstlers Wesen seine Spuren hinterliess, und der Knabe empfing von des Vaters Sammlungen an Münzen, Abgüssen und Stichen die ersten Offenbarungen der Kunst. Er selbst stellt fest, dass durch diese Sammlungen „das Fundament für seine spätere künstlerische Richtung gelegt wurde." Trotz aller Liebe zwischen

Anselm Feuerbach. Handzeichnungen.

Anselm Feuerbach. Iphigenie.

Eltern und Kindern war aber nicht eitel Glück im Hause. Des Vaters Nervenverstimmung lag stets als drohende Wolke über allen und in diesem Zustand in der Kinderzeit mögen auch wohl die Wurzeln von Anselm Feuerbach's Neigung zur Schwermut zu suchen sein. Früh zeichnete er „auf alle irgend habhaften weissen, grauen, blauen oder gelben Papierstücke mit Kreide oder Kohle" und hatte „den Kopf voller Bilder". Mit zwölf Jahren etwa entwarf er mit „unnennbarer Wonne" einen lebensgrossen schlafenden Barbarossa, auch modellierte er auf's kühnste, und alle Schränke im Elternhause waren mit seinen gelben Lehmgeschöpfen gekrönt. Er besuchte das Gymnasium — nicht eben mit Lust. Der Zeichnungsprofessor sprach ihm rundweg alles und jedes Talent ab; nach Vorlagen schulmässig zu arbeiten, machte ihm natürlich auch keine Freude. Fünf Jahre lang ging es mit dem Studieren noch an, dann meldete sich der Beruf des Künstlers mit Macht. Ein Gutachten Schadow's in Düsseldorf lautete: „Der junge Feuerbach könne nichts anderes werden als Maler und möge sofort kommen" und der Jüngling wusste es bei seinem Vater endlich durchzusetzen, dass er, noch nicht sechzehn Jahre alt, an die Düsseldorfer Akademie geschickt wurde.

In der rheinischen Kunststadt blieb Anselm Feuerbach von 1845—1848. Schadow hatte ihm seine Gunst zugewandt und offenbarte sie mit mehr guter Meinung als pädagogischer Einsicht dadurch, dass er den Schüler zunächst in seinem eigenen Atelier hielt und Handlangerdienste thun, Pinsel waschen und Farben kaufen liess. Das war noch schlimmer als der Antikensaal. Im Winter auf das Jahr 1846 machte er seine ersten Malversuche und durfte Nebendinge in Schadow'schen Gemälden ausführen, die Orden im Bildnisse eines Generals u. s. w. Da war nicht eben viel zu lernen und vor allem nichts, was die Begeisterung eines schaffenslustigen jungen Mannes anfeuern konnte. Trotz alledem war er „in dieser akademischen Zeit grenzenlos fleissig und von einer unbehaglichen Gewissenhaftigkeit". Manche tiefe Verstimmung kam über ihn, die in seinen Briefen Ausdruck fand, aber sein Glaube an die Kunst blieb unverrückt. Und an manchen Guten schloss er sich an: mit Knaus teilte er zuletzt ein Atelier, mit Rethel war er befreundet.

Die unfruchtbare Arbeit an der Akademie liess ihm dabei doch noch reichlich Zeit, sich in gestaltenreichen Kompositionen auszuleben. Sein Biograph verzeichnet eine Serie von zwölf Bleistiftzeichnungen zu Shakespeare's „Sturm“ und noch etliche Porträts, Selbstbildnisse und kleine Bildchen, die in seiner Düsseldorfer Studienzeit entstanden sind.

Anselm Feuerbach. Medea.

Nach drei Jahren hatte er Düsseldorf gründlich satt und wäre am liebsten nach Antwerpen oder Paris gefahren, um weiter zu studieren, aber die Düsseldorfer Akademiker, Lessing voran, waren dagegen und der Vater, durch seines Sohnes bisherige Erfolge nicht befriedigt, stimmte ihnen bei. So wurde der Jüngling nach München geschickt, das er im „tollen Jahr“ betrat. Es war nicht eben ein glücklicher Gedanke. Der kalte Klassizismus der Cornelianischen Schule, der bei den Nachfolgern des grossen Cornelius immer mehr in Manieriertheit und falsches Pathos ausgeartet war, sagte Feuerbach durchaus nicht zu. Ihm war es um das Malen zu thun, und das Malen hielt man damals in München nahezu für etwas Unanständiges. So war er nur dem Namen nach Schüler der Akademie, die er kaum mit Augen sah. Fleissig war er auf eigene Faust, komponierte, kopierte Rubens und begann einen lebensgrossen „Bacchus“, ein Bild, das ihm lange schon als Quälgeist im Kopf gespukt. Aber, mit so grosser Freude er an die Arbeit ging, Enttäuschung und Missstimmung kamen hinterher. In der Zeit, da der werdende Künstler am nötigsten weisen Rat und sachkundige Führung gebraucht hätte, fehlten ihm diese so gut wie ganz. Das Handwerk war ihm nicht gelehrt. Entmutigt schreibt er: „Das Arbeiten wird mir doch schwerer, als ich geglaubt habe. — Es ist doch ein grosser Schritt vom Denken und Vorstellen bis zum Machen mit den Händen!“ Und einmal, von einer schönen Gebirgstour zurückgekommen, sah er seinen Bacchus wieder, erschrak förmlich über ihn, riss das Bild von der Leinwand und zerschnitt es. Dann begann er, schnell wieder zu neuem Schaffen munter, eine Gruppe lebensgrosser Amoretten, welche den kleinen Pan entführen. Aber immer mehr sah er ein, dass in München für ihn nichts zu holen war; Cornelius hatte ihn bitter enttäuscht; Schorn fand er „über die Massen hässlich“, angezogen hat ihn im neuen Athen Ludwigs I. keiner. Mit

allen Kräften strebte er wieder fort nach Paris oder Antwerpen, und nach letzter Stadt verzog er denn auch im Frühjahr 1850. Hier, in Belgien, wo Louis Gallait damals sein berühmtes Bild „Die Brüsseler Schützengilde an den Leichen Egmont's und Horn's" schuf und überhaupt das vorhanden war, was Feuerbach in Düsseldorf und München vergeblich gesucht hatte, malerische Tradition, ging er mit gefestigtem Mute an die Arbeit, studierte streng nach der Natur und kam vorwärts. Die frische und befreiende Luft einer grossen Kunstströmung wehte freilich auch dort nicht, und er schrieb: „Es wurden keine aussergewöhnlichen Leistungen hervorgebracht, nur war es ein reges, praktisches Naturstreben, entfernt von allem Schwindel, welches wohlthätig wirkte; für mich eine Brücke, die mir von leichtsinniger Phantasterei zu wirklichem Studium den Weg zeigte, die richtige Vorbereitung für Paris". Er malte einen „Betenden Mönch", eine „Junge Hexe auf dem Wege zum Scheiterhaufen", ein Bild „Die Kirchenräuber", das verschollen ist. Feuerbach hat sein Antwerpener Jahr nüchtern und praktisch als notwendige Lehrzeit betrachtet, eine tiefergehende Sehnsucht hat es nicht in ihm gestillt, die strebte eben nach Paris hin. Und im Frühjahr 1851 reiste er nach der Stadt der ewigen Jugend ab, unter trüben Umständen. Der Vater, zu dessen Gemütsleiden sich unheilbares körperliches Siechtum gesellt hatte, lag schwer krank zu Hause. Anselm fand starke und fruchtbare Anregung hier auf allen Wegen; vor der göttlichen Frau von Milo geriet er „in Erschütterung, wie noch nie in seinem Leben", er sah mit Bewunderung die Werke der Troyon, Rousseau, Delacroix, Decamps, die besten seiner Antwerpener Freunde fand er in Paris wieder. Im September traf ihn ein schwerer Schlag — er verlor seinen Vater. Trotz allen Kummers und Heimwehs war sein Schaffensdrang lebendiger als je, und er begann im Herbst noch, seinen „Hafis in der Schenke" zu malen, das erste Bild, das seine volle Bedeutung offenbaren sollte. Das Bild schildert er selber in einem Weihnachtsbrief dieses Jahres, den er an die Mutter schickte: „Mein Hafis in orientalischem Kostüm lächelt selig von Liebe und Wein und schreibt eine Ghaselen an die Mauer. Er ist rührend arm, denn seine Kleider sind abgetragen und zerrissen, aber zu jedem genialen Loch sieht der echte Dichter heraus. Die Zuhörer in Entzückung, üppiges Blumen- und Rankenwerk und die

Anselm Feuerbach. Medea (Entwurf).

Anselm Feuerbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Dante

Anselm Feuerbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Madonna

Anselm Feuerbach. Iphigenie (Studie).

Anselm Feuerbach. Frühlingsidylle.

ganze Glut der sinkenden Sonne!" Einen Erfolg brachte das Bild freilich nicht und die akademischen Kreise wie das deutsche, an süssliche Romantik gewöhnte Publikum lehnten es ab. Es ist 24 Jahre in der Welt herumgefahren, bis es einen Käufer fand.

In künstlerischer Beziehung sah Feuerbach an der Seine alle seine Träume erfüllt, er hielt diesen Aufenthalt selbst für den Wendepunkt seines Künstlerlebens, das Fundament seiner künstlerischen Bildung. Aber seine äusseren Lebensumstände waren wenig erfreulich geworden, die Mittel reichten kaum zum Nötigsten trotz des Opfermutes der Mutter. Er studierte wohl fleissig bei Couture, dessen „Römer der Verfallzeit" ihn begeistert hatten, aber die Mittel zu selbständiger Thätigkeit, zur Realisierung seiner künstlerischen Pläne waren knapp. Zuletzt führte der Unstern ein Wesen in seinen Gesichtskreis, dessen bestrickendem Einfluss er widerstandslos verfiel. Er sah selbst, dass er in den Netzen dieses Weibes zu Grunde gehen müsse, und rettete sich durch die Flucht in die Arme der Mutter. Sie hatte, wie immer, für ihn Trost und Verständnis und keine Vorwürfe, dafür aber die Frage: „Anselm, was gedenkst Du zu beginnen?" So zog er denn 1854 nach Karlsruhe, mietete sich einen grossen Gartensaal und schuf ihn in ein Atelier um, in welchem er bald mit unheimlicher Produktivität zu schaffen anhub, die Studien der Couture-Schule verwertend. Er malte einen Kinderfries für das Grossherzogliche Schloss, eine „Versuchung des Antonius" — sehr kühn für Zeit und Ort! — und seinen „Tod des Pietro Aretino". Die „Versuchung" sollte nach Paris zur Ausstellung geschickt werden, aber man „nahm Anstand, des Gegenstandes wegen". In seinem Unmut überschmierte es der Maler und zerriss es dann in tausend Stücke. Der „Tod des Pietro Aretino" sollte für die Galerie angekauft werden, aber Missgunst und Unverständnis hintertrieben dies, trotz des Wohlwollens des Akademiedirektors Schirmer. Immer wieder haftete sich mit seltsamer Beharrlichkeit solcherlei Missgeschick an Feuerbach's Schaffen. Endlich schien es aber ein wenig heller werden zu wollen um ihn: Der Grossherzog schickte ihn nach Venedig, um die „Assunta" des Tizian zu kopieren, und mit Viktor von Scheffel, der ihm indessen zum Freunde — und Leidensgenossen in der Philisteratmosphäre von Karlsruhe! — geworden, reiste er am 4. Juni 1855 nach Venedig ab. Im übrigen hatte er in Karlsruhe eine ganze Anzahl von Bildern fertig gebracht — 28 Ölbilder in diesem einen Jahr, wie sein Biograph Allgeyer feststellt,

Anselm Feuerbach. Tod des Pietro Aretino.

darunter eine Grablegung, eine Schenkenszene, zwei Zigeunerinnen, Gartenszenen verschiedener Art, badende Nymphen, eine Bacchantin, ein Blumenmädchen, Mädchen mit einem toten Vogel und etliche Bildnisse.

Begeistert von der Kunst der grossen Venetianer, die er nun kennen lernte, und mit wahrem Feuereifer warf sich der Maler in Venedig auf seine Aufgabe und kopierte Tizian's Meisterwerk in viel grösserem Formate, als von ihm verlangt worden war, unbekümmert um die kleinliche, infam bureaukratische Art, mit der man ihn behofmeisterte und kontrollierte. Die Kopie fand zwar ungeteilte Bewunderung, aber man behandelte den jungen Künstler von oben herab immer noch mit geheim- und hofrätlicher Arroganz. Die Hoffnung auf ein Stipendium zerschlug sich und die Widmung eines Bildes „Poesie", das er aus Dankbarkeit für den Grossherzog gemalt, wurde in beleidigendster Weise entgegengenommen. Mit dem Gesicht gegen die Mauer stellte man das Bild in eine dunkle Requisitenkammer der Residenz und erklärte, die Arbeit beweise Rückschritte des Künstlers. Sie war freilich nicht einwandfrei, aber wohl immer noch besser als eine Menge anerkannter und respektabel honorierter Hofmalerei.

Feuerbach beschloss nun, auf eigene Faust in Italien zu bleiben, und ging zunächst, arm wie eine Kirchenmaus, nach Florenz (Mai 1856). Zur Rückkehr fehlten ihm ohnedies die Mittel. Neue, herrliche Anregungen schenkte ihm die Kunst der italienischen Meister und ein neuer Wendepunkt seines Lebens war da. Über seinen ersten Besuch in dem Juwel der Uffizien, der Tribuna, möge er selbst wieder das Wort haben. Er schreibt in dem merkwürdig klaren, knappen und plastischen Stil, der seinen Aufzeichnungen so hohen dichterischen Wert leiht: „In später Nachmittagsstunde betrat ich die Tribuna. Da war eine Empfindung über mich gekommen, die man in der Bibel mit dem Wort Offenbarung zu bezeichnen pflegt. Die Vergangenheit war ausgelöscht, die modernen Franzosen wurden Spachtelmaler und mein künftiger Weg stand klar und sonnig vor mir". In Florenz war er von Mai bis September und hat dort nur Eindrücke aufgenommen, kein Bild vollendet. Die Blumenstadt am Arno war für ihn nur eine Übergangsstation für Rom, wohin es ihn mächtig drängte. Er durchlebte auch da eine Zeit bitterer Not und schwerer Enttäuschungen, aber es ward ihm doch auch das Glück zu schaffen, Bildern Gestalt zu geben, die längst in seiner Seele feststanden, und sich zu berauschen am Born jener Herrlichkeiten von Natur und Kunst, nach welchen seine schönheitstrunkene Seele dürstete. Wäre es Feuerbach vergönnt gewesen, in Rom ohne Sorgen, innen und aussen frei, sich zu entfalten, so hätte sein Wesen wohl sich so gestaltet, dass ihm sein Volk heute jubelnde Anerkennung zollen würde, statt der etwas kühlen Hochachtung, die ihm geworden ist. Aber der Schatten, der vom ersten Anfang über seinem Schicksal lag, blieb ihm verzweifelt treu.

Über des Malers ersten römischen Aufenthalt berichtet der Kupferstecher Hermann Allgeyer, der sich ihm dort in Freundschaft anschloss, Ausführliches. Feuerbach malte diesen und Reinhold Begas und wurde mit Böcklin befreundet. Böcklin, Begas, Feuerbach und Allgeyer bildeten zusammen ein Gesangsquartett und hatten fröhlichen geselligen Verkehr. Meister Arnold hat grossen Eindruck auf Feuerbach gemacht. „Ich muss von vorne beginnen!" rief dieser nach dem ersten

Anselm Feuerbach. Melancholie, Studie
(Später in „Medea's Traum" verwertet).

Besuch in Böcklin's Studio aus. „Und dieser Künstler lebt seit vielen Jahren hier in Rom, in tiefer Not, wie ich höre. Niemand weiss oder spricht von ihm und erst nach Monaten meines Hierseins erfuhr ich von seiner Existenz! Darf ich unter solchen Umständen für mich etwas Besseres erwarten?" — Dass Feuerbach trotz dieser leidenschaftlichen Bewunderung für den Meister und trotz des Verkehrs mit diesem und trotz so mancher Berührungspunkte der beiderseitigen Kunstanschauung und Stoffwelt nicht auch als Maler stärker unter den Einfluss Böcklin's geraten ist, mag merkwürdig sein, spricht aber sehr für die starke Selbständigkeit und tiefgegründete Eigenart unseres Künstlers. Als Böcklin bald darauf aus Rom schied, sagte er zu Feuerbach: „Sie werden's in Rom nicht durchfechten; denken Sie an mich!" — Er hat Recht behalten.

Feuerbach war bald mitten im fruchtbarsten Schaffen und sein kleines Atelier füllte sich mit Entwürfen und Bildern. Sein erstes bedeutendes Werk war sein „Dante, mit edlen Frauen lustwandelnd", der jetzt die Gemäldegalerie in Karlsruhe schmückt und das Bild fand in der römischen Kunstwelt grosse Anerkennung, wenn auch zunächst keinen Käufer. Aber es verschaffte ihm wenigstens einen Auftrag. Herr Wedekind aus Hannover bestellte nach der Skizze, die er im Atelier gesehen, ein „Kinderständchen", und der Ertrag dieses Bildes kam dem armen Maler sehr gelegen. Den „Dante" kaufte erst, nachdem das Bild 1859 in Paris gewesen und hoffnungslos totgehängt worden war, der Grossherzog von Baden für seine Privatgemächer. Die Karlsruher Galeriekommission hatte auf das Veto Lessing's hin den Ankauf einstimmig abgelehnt, und Feuerbach war durch die Mitteilung dieses Beschlusses geradezu niedergeschmettert worden. Um so mehr erhob ihn die andere Nachricht vom Ankauf des Dantebildes durch den Grossherzog. „Nun haben mir die guten Frauen meines Dante mit ihren Schleppen doch den Weg reingekehrt," sagte er zu einem Freunde.

Ein paar seiner schönsten Bilder entstanden nun, vor allem die beiden Kinderfriese, eine Wiederholung des „Ständchens" nämlich und die „Balgenden Buben", Werke voll Anmut, voll weichen Liebreizes und farbig dekorativer Pracht. Auch der Humor, sonst wohl kein treuer Gefährte Feuerbach's, kam hier zu seinem Recht. 1860 malte er die Madonna mit dem Christus-

kinde, von musizierenden Engeln umgeben (in der Dresdener Galerie). 1862 erst war die Pietà vollendet, das reifste und edelste Werk aus Feuerbach's römischer Zeit; der Entwurf zu diesem Bilde war aber schon ein paar Jahre früher gemacht worden. Feuerbach sah auf den Stufen der Peterskirche eine Frau vom Lande liegen, schlafend oder weinend, und sofort erwuchs ihm das Motiv zu einem Bilde. Er zeichnete das Weib und den Leichnam Christi und später auch noch die drei anderen Frauen dazu. So entstand das Gemälde, das später eine Perle der Schackgalerie wurde. Graf Schack meint: „Schwerlich hat unsere Zeit noch ein anderes Bild hervorgebracht,

Anselm Feuerbach. Maria mit der Leiche Jesu (Entwurf).

aus dem die Sonne der grossen italienischen Kunst so rein zurückstrahlt.“ Auch die erste Skizze zur „Amazonenschlacht“ und zum „Gastmahl des Plato“ stammt aus jener Zeit, dem Frühling des Jahres 1860. Dann ward die erste der Iphigenien gemalt, eine Gestalt, in der Feuerbach so recht das eigentlichste Wesen seiner Seele, trauernde Sehnsucht, zu verkörpern sucht: „Es war ein Moment der Anschauung und das Bild war geboren,“ schreibt er, „nicht Euripideisch, auch nicht Goetheisch, sondern einfach Iphigenie am Meeresstrande sitzend und allerdings das Land der Griechen mit der Seele suchend. Was sollte sie auch anderes thun?“ — Bei einem Besuche in der Heimat fand Feuerbach seine Karlsruher Gegner wieder rüstig an der Arbeit. Der An-

Phot. F. Hanfstaengl, München

Anselm Feuerbach pinx.

Pietà

Anselm Feuerbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Im Frühling

kauf der „Madonna“ ward hintertrieben, wie so manches andere, und auch in Weimar, wo Begas und Böcklin ihr mögliches für ihn thaten, scheiterte der Ankauf der Kinderfriese. Wohl zog ihn die Heimat stark an und die Liebe zu Mutter und Schwester hielt ihn fest, aber er fühlte sich als Künstler hier doch allzuwenig wohl. Noch einmal versuchte er es mit München, fand aber hier kein passendes Atelier und so sah ihn der Schluss des Jahres 1860 wieder in Rom. Mit schmalen Mitteln kehrte er zurück. Er konnte vorderhand aber doch nur hier leben, obwohl sein langer römischer Aufenthalt eine Zeit fortwährenden passiven Widerstandes gegen moderne Ober-

Anselm Feuerbach. Brunnenszene (Skizze).

flächlichkeit und Existenzsorgen für ihn gewesen ist. Damals trat er der schönen Nanna näher, die sieben Jahre lang in seiner Kunst wie in seinem Leben eine ernste und bedeutsame Rolle gespielt hat. Ihr Gesicht kehrt auf vielen seiner Bilder wieder und er scheint sich, wie Schack schreibt, die Schönheit lange nicht anders als mit diesen Zügen gedacht haben zu können. Der Maler liebte die Römerin heiss und leidenschaftlich und würde sich für immer mit ihr verbunden haben, wäre damals in Rom eine Scheidung und Wiedervereinigung — Nanna war verheiratet! — möglich gewesen. Das Verhältnis wurde schliesslich zum grossen Schmerze des Künstlers durch die Schuld der Frau gelöst, die nicht selbstlos genug war, auf äusseren Glanz und Ehrgeiz zu Gunsten einer Liebe zu verzichten. Auch das Modell zur „Iphigenie“ war Nanna und der

Umstand hatte ebenfalls Anteil an den Misserfolgen des edlen, gehaltvollen Werkes; man verübelte dem Maler sein Verhältnis zu jener Frau.

Das Iphigenienmotiv hatte den Künstler schon lange beschäftigt, in mannigfacher Weise hatte er das Problem schon angefasst und vielerlei Entwürfe gefertigt. Von jener ersten „Iphigenie", die er in edler Ruhe, am Meeresstrand sitzend, das Haupt dunkel beschattet auf lichterem Himmel, darstellte, war er selbst vollauf befriedigt. Er nannte das Bild das grösste und beste, das er je gemalt hatte, und sagte mit gutem Recht in Bezug auf diese Arbeit: „Meine Kunst ist ohne Sentimentalität!" Auch die Vollendung der „Pietà", dieses eigenartig tiefen und abgeklärten Werkes, gewährte ihm volle innere Befriedigung und mit dem von der Bescheidenheit der Kleinen freien Selbstbewusstsein, das, ein Korrelat seines hohen und reinen Strebens, in seiner Seele war, schrieb er darüber: „Die Pietà ist ein schönes Werk. Meine über den Christus hingeworfene Madonna ergreift mich selbst". Dass Feuerbach, der im Schaffen und Werden wahrlich Selbstzucht genug gezeigt hat, auch einem schwer und heiss erkämpften Gelingen gegenüber die Fähigkeit besass, sich seiner Schöpfung zu freuen, das hat vielleicht sein bestes Glück bedeutet und ihn einigermassen für die Stumpfheit seiner Zeitgenossen entschädigt. Im übrigen begann er gerade um die Entstehungszeit der „Pietà" doch auch Anerkennung in etwas breiteren Kreisen zu finden, und namentlich wandte sich ihm ein Mäcen zu, dessen Hilfe ja wohl nicht von verschwenderischer Liberalität, aber fruchtbar und ausreichend war, Graf — damals allerdings noch Baron — von Schack! Auf einer Ausstellung in Köln sah dieser den „Dante" Feuerbach's und war von des Künstlers Werk in so hohem Grade hingerissen, dass er für die übrige Ausstellung kaum noch Sinn hatte. Das Bild war schon verkauft, sonst hätte er es erworben. Er erkundigte sich nach dem Künstler, dessen Name ihm vollständig unbekannt war, und erfuhr, dass dieser in gedrücktester Lage in Rom lebte. So wurde, wie er in seinem Buche „Meine Gemäldesammlung" erzählt, sein Wunsch, Bilder des jungen Malers zu erwerben, zunächst in den schöneren Wunsch verwandelt, ihn mit neuer Schaffensfreudigkeit zu erfüllen und ihm zu verdienter Anerkennung zu verhelfen. Schack kaufte zunächst die beiden zuletzt vollendeten und nach Deutschland gesandten Bilder Feuerbach's, den „Garten des Ariost" und das „Porträt einer Römerin", der Nanna, und hierauf die „Pietà". Damit waren die Verhältnisse des Malers natürlich sofort auch wesentlich gebessert, und mit Begeisterung machte er sich an neues Schaffen und seine nächsten Jahre wurden eminent fruchtbar an bedeutenden Werken. Vier Jahre dauerten seine Beziehungen zu Schack, der nach und nach zwölf seiner Bilder erwarb. Gleichzeitig mit der „Pietà", welche der Baron übrigens erst auf die eindringliche Verwendung von Feuerbach's Stiefmutter kaufte, sandte ihm dieser eine Anzahl von Entwürfen zu und Schack „bezeichnete", wie er sich etwas vorsichtig ausdrückt, „die schönsten darunter als ihm zur Ausführung erwünscht". Bestimmte Bestellungen scheint er also nicht gewagt zu haben!

☆ ☆

☆

Anselm Feuerbach. Okeanide (Studie).

Schack kam im Frühjahr 1864 selbst nach Rom, um dem Künstler näher zu treten, brachte täglich genussreiche Stunden zu in dessen Atelier an der Via So. Claudio, sah jene Bilder der Vollendung entgegen reifen und liess sich von Feuerbach's widrigen Schicksalen und der Minierarbeit der akademischen Banausen in der deutschen Heimat erzählen. Zunächst wurde unter Schack's Augen neben anderen schönen Werken, wie dem später nach München verkauften Bilde „Romeo und Julia", die „Francesca von Rimini" fertig, eine Darstellung der Szene, wo Francesca und Paolo Malatesta zusammen in dem Buche von Lanzelot und Ginevra lesen und bis zu dem Moment gelangt sind, von dem Francesca im Inferno zu Dante sagt: „An jenem Tage lasen wir nicht weiter". Schack, der die Komposition dieses Bildes besonders lobt und eindringlich gegen den Vorwurf verteidigt, diese Francesca sei nicht temperamentvoll genug, erhielt ein paar Monate später dann die „Gruppe musizierender Kinder, von einer Nymphe belauscht" und dann die „Badenden Kinder", an welchen der Besitzer das kalte bläuliche Kolorit rügt, dabei Feuerbach's Virtuosität in der Auffassung der Kindernatur rückhaltslos anerkennend. „Er hat ihr das sorgfältigste Studium gewidmet und erzählte mir selbst, wie jahrelang sein Atelier fast täglich mit solchen Kleinen bevölkert gewesen sei." Eine „Madonna mit dem Kinde", Wiederholung des Dresdener Bildes, befriedigte Schack wegen des Kopfes der Gottesmutter, die ihm in der Zeichnung viel besser gefallen hatte, weit weniger. Dann kam die „Laura in der Kirche zu Avignon" an die Reihe, die Schack ebenfalls erwarb — eine „Laura im Park", im gleichen Jahre gemalt, fand einen anderen Besitzer. Das erstere Laurabild hat den Künstler von allen Gemälden der Schackgalerie am meisten Zeit und Mühe gekostet. Es schildert den Moment, da Petrarca in der Kirche zum ersten Male seine künftige Herzenskönigin erblickt. Im Winter 1866 fand Schack den Maler in Rom mit dem Entwurfe zur „Amazonenschlacht"

bereits eingehend beschäftigt, und Feuerbach hatte wohl gehofft, sein Mäcen werde ihm zur Realisierung seines Lieblingstraums, zur Ausführung dieses Kolossalgemäldes durch die Bestellung dieses Bildes helfen. Dieser aber lehnte ab und bestellte dafür eine Anzahl kleinerer Gemälde, deren Entwürfe er in des Künstlers Mappen vorfand. Ein wenig schulmeisterlich führt Schack in seinem Buche die Gründe aus, warum er Feuerbach's Streben nach Bethätigung in Monumentalkunst nicht unterstützt, und ein wenig schulmeisterlich, wie er sich in seinem ganzen Mäcenatentum gezeigt hat, mag er diese Gründe auch dem Künstler dargelegt haben, denn „sie fanden keinen Eingang bei ihm". Die kleineren Aufträge lehnte der Künstler freilich nicht ab, wie man begreifen wird, und malte zunächst den „Hafis am Brunnen", der seinen Besteller vollauf entzückte. Unserem heutigen Empfinden dürfte der „Hafis in der Schenke", der herber, freudiger und realistischer ist, vielleicht näher liegen. Der Hafis des zweiten Bildes könnte wohl auch einen anderen Poeten der Vorzeit darstellen und auf einer kleinen Wiederholung des Bildes ist er auch „Märchenerzähler" getauft. Jener erste Hafis aber ist die Gestalt, wie sie uns nach den Daumer'schen Nachdichtungen in der Phantasie vorschwebt. Ein Werk des vornehmsten und grössten Feuerbach'schen Stils ist die „Römische Familienszene", die Schack gleichfalls im Jahre 1866 erwarb: eine stolze, stattliche Römerin mit vier kleinen Kindern am Rande eines antiken, bildgeschmückten Brunnens oder Denksteines sitzend. Der landschaftliche Rahmen des Bildes ist eminent reich und bedeutungsvoll, die Stimmung des Ganzen echt Feuerbachisch ernst, eine Stimmung der Sehnsucht. Die Sehnsucht ist ja überhaupt die Seele der ganzen Feuerbach'schen Kunst. Das letzte der Bilder, welche der Meister für Schack 1868 gemalt, die „Idylle von Tivoli", wie es dieser, „Ricordo di Tivoli", wie es der Autor genannt hat, ist eigentlich nur eine Kopie eines Gemäldes, das im Jahre vorher vollendet und von Dr. C. Fiedler † in München erworben wurde. Allgeyer stellt fest, dass die Kopie an Feinheit der Durchbildung und Reiz des Ausdruckes das Original nicht erreichte. Man kann, nebenbei gesagt, nur finden, dass in solchen Fällen den Bestellern Recht geschieht, wie auch den Leuten Recht geschah, die bei einem Böcklin Wiederholungen der „Toteninsel", des „Schweigens im Walde" und der „Villa am Meere" bestellten und nicht Gleichwertiges bekamen! Solches Verlangen heisst immer Frevel an einem Talent, wenn es fruchtbar genug ist, wieder neues hervorzubringen in unversiegbarer Fülle, wie ein Böcklin oder Feuerbach! Die Kleinen schreiben sich ja ohnehin selbst immer wieder ab!

In der letzten Zeit des Verkehrs von Schack und Feuerbach mag dieser unter dem Zwange schon stark gelitten haben, den die Wünsche und Meinungen des ersteren auf ihn ausübten. Schack selbst erzählt nichts davon, und der Maler spricht in seinen Briefen mit Achtung von dem Baron, mit Befriedigung von den gestellten Aufgaben. Aber es drängte ihn immer mehr zur Gestaltung eines Projektes grossen Stils, das seine Seele beschäftigte, seines „Gastmahls des Plato". Die Idee war folgende: In Plato's Hause sind, den Sieg seines Freundes, des Tragödiendichters Agathon zu feiern, die Freunde versammelt, darunter Sokrates, Aristoteles, Eryximachus, Phädrus und Glaukon. Während sie nach dem Mahl in sinnvollen und heiteren Wechselreden sich ergehen über die Natur

Anselm Feuerbach. Prometheus und die Nereiden.

des mächtigsten und herrlichsten der Götter, des Eros, erscheint, von nächtlichem Gelage heimkehrend, mit bacchischem Gefolge der wein- und lustberauschte Alkibiades. Er kommt, den Dichter zu bekränzen, der ihm gastlichen Willkomm bietet. Feuerbach hätte das Bild gern für Schack gemalt und bot es ihm in einem Briefe an; ohne Erfolg! Da entschloss sich Feuerbach trotz seiner nicht weniger als glänzenden Lage — Schack'sche Künstlerhonorare waren nicht allzu üppig, wie man weiss! — das grosse Werk auf eigene Faust durchzuführen und sich gleichzeitig seine künstlerische Freiheit zu retten. Denn Schack, der seinem Schützling die Kraft, grosse, figurenreiche Kom-

Anselm Feuerbach. Nereus und Okeanide (Studie).

positionen durchzuführen, nicht zutraute, wollte ihn durch seine Aufträge gewaltsam in dem enger umgrenzten Gebiete lyrisch-poetischer Stoffe zurückhalten, die er dem Talente des Malers entsprechender glaubte und bei der Zusammenstellung seiner Galerie bevorzugte. Vielleicht war er damit sogar nicht im Unrecht. In den grossen Kompositionen Feuerbach's ist das Wollen mächtiger als das Vollbringen. Hält man z. B. gegen seine „Amazonenschlacht" die kleine Rubens'sche Bearbeitung des gleichen Stoffes, die in der Münchener Pinakothek hängt, so erscheint das moderne Werk unendlich ärmer an wahrem Leben und Bewegung, so sehen wir hier Gedankenarbeit und abgewogene Komposition, wo dort ein unmittelbares Temperament, hinreissender Rhythmus die Ge-

Anselm Feuerbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl. München

Musizierende Frauen

Anselm Feuerbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Urteil des Paris

stalten bewegt. Aber das Immerhöherstreben war tief in Feuerbach's künstlerischer Natur begründet und wer sein wahrer Mäcen sein wollte, durfte ihn nicht darin aufhalten, sondern musste ihn, war's auch gegen die eigene Überzeugung, fördern. Nun konnte freilich Schack ebensowenig aus seiner eigenen Haut heraus als sein Maler und wenn seine Beziehungen zu diesem nun auch ein Ende fanden, sein Verdienst, ihn aus der schlimmsten Bedrängnis befreit zu haben, bleibt darum doch bestehen, ebenso wie sein Verdienst um Böcklin und um Lenbach. Schack hat auch nach der Entfremdung mit Anselm Feuerbach seine Meinung über diesen nicht modifiziert und ihn bis zu

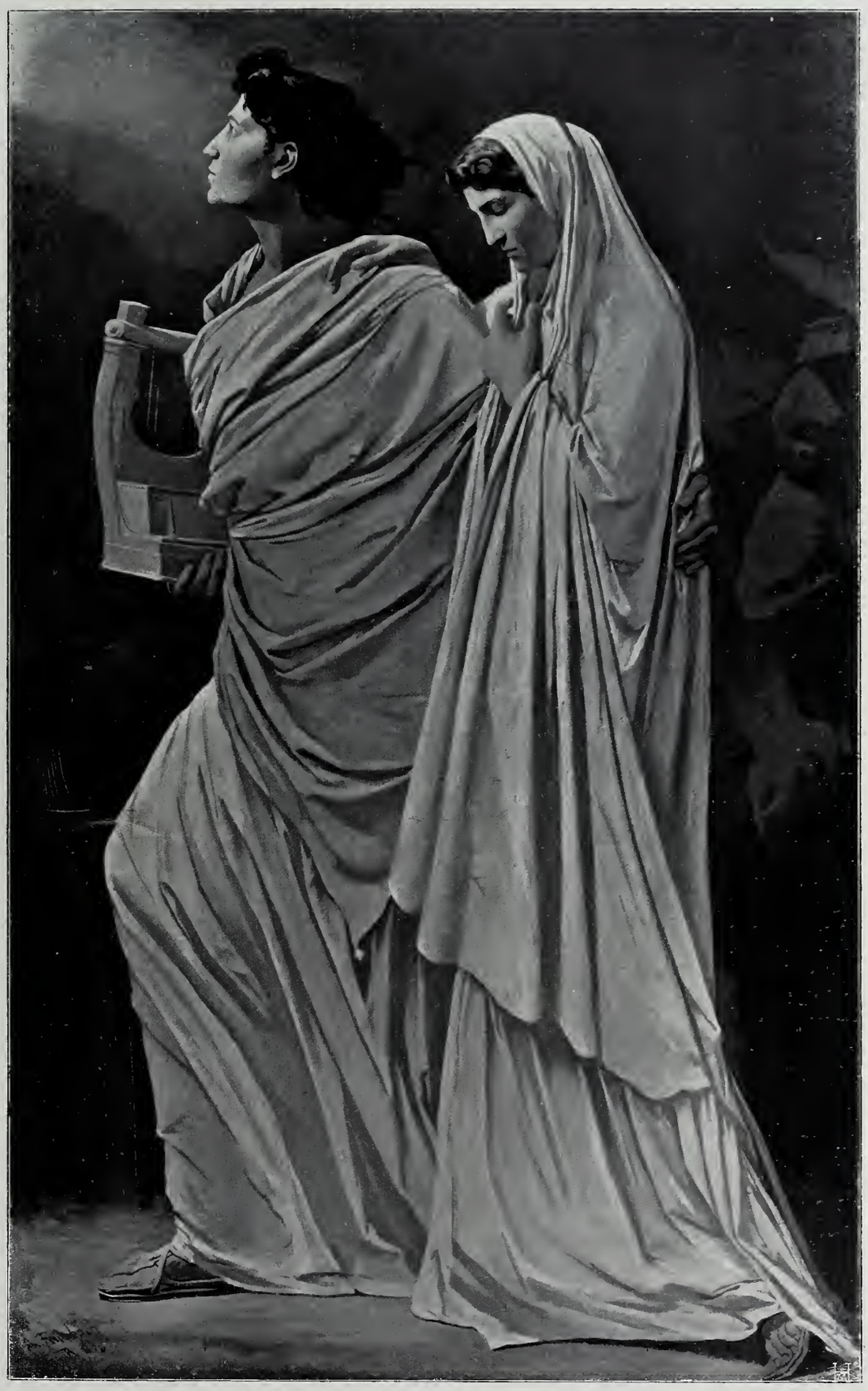
Anselm Feuerbach. Gefesselter Prometheus (Studie).

dessen Tode verehrt. Bitter beklagt er den Mangel an Anerkennung, welchen dieser Genius erfahren, bitter ruft er aus, nachdem er das Atelier des Hingeschiedenen noch einmal betreten: „Wie viel herrliche Früchte würde dieses reiche Talent noch seinem Vaterlande getragen haben, wenn letzteres ihm das günstige Terrain zu seinem vollen Gedeihen gewährt hätte!"

Im Mai 1867 begann der Maler mit der Aufzeichnung des „Gastmahls des Plato" — das „Symposion" nennt er es in seinem Briefe —, im Oktober bezog er sein neues Atelier und begann zu malen, am 2. Dezember war die Untermalung, am 10. April 1869 das Bild vollendet, eine Riesenleinwand, 2,20 Meter hoch und 6½ Meter breit. Die achtzehn Gestalten des Bildes

sind überlebensgross. In scharfem, packendem Gegensatz stehen die beiden Gruppen zu einander, die lebensfrohe, sinnenwarme, bewegte Schar der Bacchanten und die auch an der Festtafel ruhig und nüchtern gebliebene Gesellschaft der Philosophen, deren gemessene Würde auch in Linien und Farbe ihren Ausdruck findet. Genau im Mittelpunkt des Bildes steht der Dichter Agathon, dem trunkenen Alkibiades die Schale bietend. Die Mehrzahl der Philosophen hat von den frohen Eindringlingen überhaupt noch keine Notiz genommen, ganz besonders der prächtig charakterisierte Sokrates kehrt ihnen nichtachtend den Rücken zu. So stellt der Künstler der genussfrohen Sinnenwelt des klassischen Altertums den strengen Ernst ihrer Geisteshelden gegenüber und verleiht damit dem weltbewegenden Gegensatz von Sinnen- und Geistesleben der Menschheit überhaupt künstlerisch monumentalen Ausdruck. Das Bild wurde in München ausgestellt, erntete aber weit mehr Widerspruch als Anerkennung, namentlich um seiner Farbe willen. Man fand den kühlgrauen Ton, auf den es gestimmt war, fahl und manieriert, und bezeichnend genug ist es, dass man es in der Abteilung für — Kartons unterbrachte. Dafür fand es aber schnell eine Käuferin. Ein Fräulein Röhrs aus Hannover, selbst Malerin, erwarb es. In Hannover freilich war es vergessen und begraben, bis es im Jahre 1890 um 45,000 Mark für die Karlsruher Galerie gekauft wurde. Noch mehr die Wirkung eines Kartons hat die zweite Darstellung des „Symposion“ aus dem Jahre 1873, die von einem gemalten Rahmen umzogen und überhaupt mehr dekorativ gedacht ist. Sie würde sich trefflich als Vorbild für einen Gobelin eignen und ist noch strenger, klassizistischer, wenn man so sagen darf, in ihren Linien, aber auch voller und reicher in der Komposition und Farbe. Das Ganze ist sozusagen „weiter getrieben“ — zu weit getrieben vielleicht, zu sehr durchdacht und abgeklärt, zu reich an schöner Gebärde. War Feuerbach vier Jahre nach Vollendung der ersten Version nicht mehr völlig mit dieser einverstanden — sein Biograph Allgeyer verneint dies entschieden —, oder drückte es ihn, dass das Werk in dem weltentlegenen Hannover so ganz den Augen der Mitwelt entrückt war? Es gehörte ein horrender Wagemut dazu, dies Bild zum zweiten Male zu malen und eine Arbeitsfreudigkeit ohne gleichen. Fünf Mappen Handzeichnungen, 200 Blatt, hatte er im Februar 1870 fertig, als er das Bild begann, und als er an's Malen ging schrieb er: „Ich brenne vor lichter Begeisterung“. Sie ist fast ein psychologisches Rätsel, die Begeisterung dieser künstlerischen Vollnatur angesichts einer solchen, schon einmal mit gewaltiger Anstrengung bewältigten Aufgabe. Dazu malte er gleichzeitig an seiner „Amazonenschlacht“ und anderen Bildern. Sieht man dem Ringen dieses Mannes zu, so möchte man manchmal sich zu dem Paradoxon versucht fühlen: Der Künstler Feuerbach war noch grösser als sein Werk.

Im Jahre 1868 hatte er mit der Reihe seiner Medea-Darstellungen begonnen und eine „Medea auf der Flucht“ geschaffen, die, wie das zweite Symposion, heute die Berliner Nationalgalerie schmückt. Seine bedeutendste „Medea“ ist wohl die, welche Ludwig II. für die Münchener Pinakothek ankaufte. Man sagt, der Anblick von Ristori als Medea habe den Gedanken zu dem Medea-Cyklus in ihm wachgerufen; von Theatralik hat er sich in seiner Ausführung freilich auf's glücklichste freigehalten, und er gestaltete das Bild dieses gewaltigen Frauentypus durchaus auf seine selbständige Weise, ruhevoll und monumental, auch in Schmerz und Leidenschaft. Seine



Anselm Feuerbach. Orpheus und Eurydike.

verschiedenen Darstellungen der Medea sind nicht als ebensoviele Einzelversuche zur malerischen Bewältigung dieser Gestalt anzusehen, er hat vielmehr von Anfang an daran gedacht, das Schicksal von Jason's verlassener Geliebten als Folge von Bildern darzustellen. 1869 schreibt er: „Medea vor der That, Medea nach der That, Medea auf der Flucht am nächtlichen Meeresstrande, Medea als liebende Mutter, als mörderische Furie, im Schlaf, im Wachen, in Reue und Leid! Das ist nun wieder ein Gegenstand, in den ich mich sozusagen verbissen habe, von dem ich nicht loskomme." So entstand jene „Medea auf der Flucht", die „Medea am Meeresstrande" (1870), die „Medea mit dem Dolche" (1871), „Medea an der Urne" (1872). Eine Reihe von Entwürfen zeigt Medea in anderen Stellungen, mit dem Kinde auf dem Schosse, schlafend, stehend, beim Kindermord, Medea flüchtend in Nacht und Sturm am Meeresufer. Das Münchener Bild der Medea ist vielleicht Feuerbach's populärstes Bild geworden und so wohlbekannt, dass hier nicht viel mehr darüber zu sagen ist. An Schwung und Reinheit der Linie wird es von keinem anderen Werke des Meisters in Schatten gestellt und es atmet mehr als irgend ein Werk jener früheren, vorfeuerbachischen, durch ihr Streben nach klassischem Formenadel gekennzeichneten Epoche wahrhaft den Geist klassischer Kunst.

In der Zeit nach seinem Bruche mit Schack — wenn man anders dieses stillschweigende Auseinandergehen einen Bruch nennen kann — hat der Maler übrigens neben den grossen Werken noch eine ganze Reihe kleinerer Bilder hervorgebracht, die nicht übersehen werden dürfen. Aus dem Jahre 1867 stammt die schöne Familienszene, die unter dem Namen „Der Mandolinespieler" bekannt ist: ein junges Weib mit ihrem Säugling auf dem Schoss, das dem Liede eines Lautenspielers zuhört. Das Kind hat ziemlich genau die Stellung des Kindes, das die Frau der „Römischen Familienszene" auf dem Schosse hält und auch die Mutter gleicht jener andern Gestalt, nur ist die Figur beim Knie vom Rahmen abgeschnitten. Der Lautenspieler ist Feuerbach selbst und die Frau ist Nanna, die er damals immer wieder malte. Es ist höchst kennzeichnend für die Idealität von Feuerbach's künstlerischer Gesinnung, dass allen diesen Bildern seiner Geliebten, ob er sie nun als Iphigenie oder einfach als Studienkopf, als „Poesie", als „Lucrezia", als „Virginia", als „Francesca", „Julia" und „Laura" malte, kein besonderer sinnlicher Liebreiz gegeben ist, kein Zeichen, dass der Maler in der schönen Frau anderes sah als ein Modell von klassisch edlem Profil. Sie ist immer ernst, würdig, feierlich, kalt sogar — nur die Lauscherin auf dem Bilde „Der Mandolinenspieler" blickt ein wenig freundlicher. Von 1860—1867 hat er, wenn er Frauen malte, fast nur die Nanna gemalt. Da Feuerbach überdies besonders das Profil bevorzugte bei diesen Darstellungen, kann eine gewisse Monotonie dieser Köpfe nicht geleugnet werden. Mit dem Jahre 1867 verschwand die schöne Römerin aus seinem Leben und von da ab hiess zunächst, wie Allgeyer berichtet, sein Lieblingsmodell Lucia Brunacci.

Der Bilderkatalog Feuerbach'scher Werke nennt aus dem Jahre 1867 neben jenem „Mandolinenspieler", der „Familienszene" und dem schon erwähnten „Ricordo di Tivoli" auch noch ein „Mädchen mit Kind am Meeresstrand" — es ist der Strand von Porto d' Anzio, der auch für die Münchener Medea den Hintergrund gegeben. Später behandelte der Maler das Bild in grösserem Formate

Anselm Feuerbach. Maria (Studie zur „Pietà").

und veränderte noch einmal und verwandelte dabei das von vorne gesehene Mädchen in eine hohe schlanke Frauengestalt von der stolzen Haltung einer Romagnolin. Sie balanciert ein Wassergefäss in Schulterhöhe auf der Linken und blickt freundlich auf das nackte Kind nieder, das, im Sande kauernd, eine Muschel gefunden hat. Das Bild ist licht und freudig, wie nur wenige Werke Anselm Feuerbach's. Die in der Öffentlichkeit so gut wie gar nicht bekannt gewordene erste Version des Motives hat diesem übrigens eine wenigstens in seiner Lebensgeschichte einzig dastehende Genugthuung gebracht. Der Besteller bezahlte ihn, über das Werk entzückt, mit einem weit über das Ausbedungene hinausgehenden Betrag. Das Jahr 1868 war wieder besonders fruchtbar, brachte es doch neben der „Idylle von Tivoli" für Schack das schöne ernste Bild der „Bianca Capello", die „Lesbia mit dem Vogel", zu welcher er durch seines Freundes Theodor Heyse Catullübersetzung angeregt worden sein mag, die „Zwei Damen im Grünen", die heute Professor Reinhold Begas in Berlin gehören, ein „Ständchen", das im gleichen Besitz ist, „Amazonen auf der Wolfsjagd" (Besitzer Herr von Heyl in Darmstadt), und die beiden heiteren Gartenszenen „Im Frühling" und „Frühlingsbild". Gleichzeitig malte er sein erstes Symposion — eine Produktionskraft, die schon an's Rätselhafte grenzt. Dabei waren Feuerbach's Formate meist sehr stattlich. In den beiden letztgenannten Werken hat er — dort vier, hier sechs — Frauen in leichten Gewändern aus seiner Zeit musizierend in heitere Gartenlandschaft zusammengebracht, von denen jede auf ihre eigene Art an der musikalischen Unterhaltung Teil nimmt. Der Ausdruck gedankenverlorenen Träumens, der Sehnsucht, überwiegt auch hier auf den Gesichtern. Mit dem letzteren Bilde hatte Feuerbach wiederum wenig Glück. Es war so ganz anders, wie alles, was er bisher gebracht und man wusste wieder einmal in der Heimat nicht recht, was man aus ihm machen sollte. Der deutsche Philister verzeiht bekanntlich dem Künstler alles, Nichtskönnen, Verlogenheit, Intriguen und Streberei, alles, alles eher als eine Originalität, der er nicht zu folgen vermag. Er, der sonst der Kunst gegenüber so kalt und reserviert bleibt, weiss dann, wenn man ihm mit solchen Dingen kommt, zu hassen — und wie! Im Jahre des „Symposion" 1869 wurde ausser diesem Werke, wie sich begreifen lässt, nur ein grösseres Bild noch fertig, dessen der Künstler schon in einem Briefe 1867 Erwähnung thut, „Orpheus und Eurydike in der Unterwelt". Bei einer Privataufführung von Gluck's „Orpheus" konzipierte er die Gruppe, ein Werk von sehr strengem Stil und absichtlicher Ausserachtlassung der Farbe. Riesengross, fast den ganzen Rahmen füllend, schreiten die beiden Figuren dahin, Orpheus, die

Leier im Arm, mit fast hastigem Drängen, Eurydike traumwandelnd und schwer, wie im magnetischen Schlaf. Hell ergiesst sich über die Gestalten schon das Licht der Oberwelt, der sie entgegenschreiten. Hat der Beschauer den etwas befremdlichen Eindruck der grossen Masse lichter Gewänder überwunden, welche den Hauptteil der Fläche ausfüllt, so findet er in der Bewegung der beiden und im Ausdruck ihrer Gesichter tiefen Gehalt und erkennt, dass auch dieses Bild nichts weniger als leer ist! Die Seele dieses Werkes ist Rhythmus, ist Musik, alles Kleine und Zufällige ist daraus verbannt. Während des Schaffens schrieb der Maler nach Hause: „Der Orpheus wird seiner musikalischen Erzeugung hoffentlich Ehre machen!“

Feuerbach sass übrigens während dieser Jahre nicht ausschliesslich in Rom fest, er fuhr wiederholt zwischen Heidelberg, wo jetzt die Mutter lebte, und der ewigen Stadt hin und her. Seine Verhältnisse gestatteten ihm dies nun schon eher. 1866 kam es zu einer kleinen Rundreise durch Norddeutschland, mächtig aufgeregt im Innern durch den Sieg Preussens in diesem Jahre. Er erhoffte, dass das erstarkte Preussen auch in der Kunst nun eine Führerrolle übernehmen werde, ja er dachte, umsomehr als ihm Reinhold Begas mit offenen Armen entgegenkam, allen Ernstes an eine Übersiedelung nach Berlin. Der Gedanke scheiterte zunächst wieder einmal an der Unmöglichkeit, ein passendes Atelier aufzutreiben. Dann sah er Dresden und dessen reiche Kunstschätze und kam nach München, um seine Werke bei Schack wieder zu sehen und womöglich

Anselm Feuerbach. Skizze.

sein Verhältnis zu diesem wieder in irgend einer Weise in's reine zu bringen. Dabei war wohl die Hoffnung im Spiel, Schack werde nun doch das „Gastmahl“ bestellen. Die kleineren Werke bei Schack befriedigten ihn nicht, eine „würdigere Aufgabe sollte ihm helfen, aus dieser Genremanier heraus zu kommen“. Jene Hoffnung zerschlug sich und er kehrte nach Rom zurück, um

Anselm Feuerbach. Italienisches Mädchen.

hier jene Reihe grosser Werke zu schaffen, die so recht eigentlich seinen Ruhm begründet hat, die Medeen, das „Gastmahl“, das „Urteil des Paris“. Das letztere Bild, so wenig Beziehungen es gegenständlich zur Medeatragödie hat, hängt in seinem Entstehen innig mit dem Werden der Münchener Medea zusammen und hat überdies auch ein ganz ähnliches Format. Mit dem Medeencyklus hatte er sich an ein seltsames, in seiner ästhetischen Existenzberechtigung vielleicht nicht

einmal ganz unfragliches Unternehmen gewagt, und es mochten wohl schwere und aufreibende Kämpfe in ihm getobt haben, bis er sich sagen konnte, dass die „abgeklärte, die wirkliche, grosse Medea jetzt auf der Leinwand stand“. Am „Urteil des Paris“ malte er sich die Seele wieder

Anselm Feuerbach. Jugendliches Selbstbildnis.

gesund, fast mühelos schaffend, heiterer als je. Lassen wir ihn über das Werden dieses Bildes wieder selbst sprechen: „Das heiterste Bild, welches ich in meinem Leben gemalt habe, ist das Seiten- oder Gegenstück zur Medea. Woher — wohin — weiss ich nicht recht zu sagen. Aus der Pistole geschossen, ein plötzlicher Einfall, geschichtslos, absichtslos, ohne mühseliges Studium,

Anselm Feuerbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Medea

Anselm Feuerbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Ein Traum

aus meinem Kopfe auf die Leinwand geflossen, ein sanfter, warmer Strom, unmittelbar und ungesucht. Ich hatte mich über die Aufnahme meiner Medea in Baden gegrämt; daraus ist in gesundem Rückschlag das Urteil des Paris entstanden, welches meine gute Laune so gründlich hergestellt hat, dass ich auf lange Zeit gefeit bin. Mir will es vorkommen, als sei das Bild unwiderstehlich; andere werden es unausstehlich finden". — Ahnungsvolles Gemüt! Auf der Berliner Ausstellung „Letzter Saal, oberstes Stockwerk" hängte man ihm die „Medea", wie das „Urteil

Anselm Feuerbach. Gaea.

Anselm Feuerbach. Uranus.

des Paris" wieder einmal tot. Grenzenlose Müdigkeit, unüberwindlichen Ekel meldet der Künstler in einem Briefe an seine Mutter, in welchem er ihr das Schicksal seiner Bilder mitteilt. Er hatte in dem Parisurteil in mehr als einem Sinne Neues gewagt, üppigere Gestaltenfülle, reichere und freudigere Komposition als je, und zum ersten Male seit jener Versuchung des Antonius die Darstellung nackter Frauenschönheit. Das liebe Vaterland fiel nun gerade wegen seiner Darstellung des Nackten über ihn her, so keusch und hoheitsvoll er die edlen Leiber der Aphrodite und Hera auch gebildet hat. Es war ihm nun einmal in der Wiege gesungen, dass seine Zeit nicht mit ihm Schritt halten und ihn gerade da am schwersten verkennen sollte, wo er stolz und freudig sein Bestes that!

Im gleichen Jahre mit dem Parisurteil hatte er seine zweite Iphigenie begonnen, die 1871 fertig wurde. Er hatte sich von dem Bilde viel versprochen und schreibt darüber in Ausdrücken schwärmerischer Vaterzärtlichkeit nach Hause. Nach unserem heutigen Empfinden ist das Bild vielleicht mehr gemalt, als irgend ein anderes Werk Feuerbach's vorher — damals erschreckte seine „Farbarmut" selbst die Freunde, als es in der Heimat ankam. Sein Biograph Allgeyer meint, was aus dem neuen Bilde sprach, sei nicht verklärte Sehnsucht, nicht das reine, die Seele befreiende und erhebende Werk der Kunst, sondern der herzbeängstigende bildliche Ausdruck seines eigenen Heimwehs gewesen, das sich bei ihm zu verzehrender Krankhaftigkeit gesteigert hatte. Eine Hoffnung, als Lehrer an die Karlsruher Kunstschule berufen zu werden, wurde gerade im Augenblicke der Vollendung dieser Iphigenie wieder einmal zu Wasser. Die Hoffnung hatte ihn heiss erregt und die Enttäuschung war doppelt schwer, da er gleichzeitig mit den Nachrichten, dass nichts aus ihr werden sollte, auch noch erfuhr, dass man in Karlsruhe einstimmig den Ankauf seiner Medea abgelehnt habe. Vielleicht half die leidenschaftliche Anteilnahme an den Geschicken des Vaterlandes ihm über die Schwere dieser neuen Erfahrungen weg. Er blieb damals in Deutschland, bis der Tag von Sedan den Krieg so gut wie entschieden hatte, und kehrte erst dann nach Rom zurück. Zwei Monate, nachdem er auch noch die Bitternisse seiner Aufnahme in Berlin verwunden hatte, war er mitten in Arbeiten grössten Stiles begriffen — er hatte sein zweites „Gastmahl" und die „Amazonenschlacht" begonnen. Feuerbach besass, von vorübergehenden Stimmungen abgesehen, einen unverwüstlichen Glauben an seine Kunst; das will aber bei ihm durchaus nicht eine kritiklose Affenliebe für das Geschaffene bedeuten. Im Gegenteil! War ein Misserfolg verwunden, so suchte er ihn stets aus Unzulänglichkeiten des betreffenden Werkes zu erklären. Aber er begann mit frohem Mut und stolzer Zuversicht Neues oder das Alte von vorne. Glaubte er, Schweres nicht bewältigt zu haben, so machte er sich ruhig an noch Schwereres!

☆ ☆

☆

Vom zweiten „Gastmahl" war schon die Rede und der knappe Raum dieses Heftes gestattet leider ein tieferes Eingehen auf die interessante Genesis dieses Werkes nicht, die eines der fesselndsten Kapitel der „Psychologie des künstlerischen Schaffens" bedeutet. Das „Gastmahl" ist bekanntlich heute eine der Zierden der Berliner Nationalgalerie. Wie wir sahen, war der Gedanke an die „Amazonenschlacht" in Feuerbach schon ziemlich früh lebendig geworden, ein Gedanke, der gerade gross genug für den himmelstürmenden Drang des genialen Idealisten war, anderseits aber doch in manchem über die Grenze seines Vermögens hinausreichte. Erst 1870, zehn Jahre nach dem ersten Entwurf, machte er sich an die Ausführung der gewaltigen Aufgabe, gewaltig auch in den räumlichen Ausmassen. Das Bild ist sieben Meter breit und fast vier Meter hoch. Mit der Schaffenskraft, welche die wahrhaft grosse Begeisterung verleiht, stürzte er sich in die Arbeit und brauchte, um die ziemlich weitgehende Untermalung fertig zu stellen, nicht mehr als vierzig Tage. Am Schluss

dieser Leistung fühlte er sich, wie er selber sagt, so frisch wie am Tage des Beginnes. Bis die letzten Retouchen fertig waren, neigte allerdings das Jahr 1873 schon seinem Ende zu. Als die dem Bilde zu Grunde liegende, künstlerische Absicht bezeichnet Feuerbach selber das Streben nach dem Ausdruck der höchsten plastischen Formenschönheit und dies Streben wird dem Beschauer

Anselm Feuerbach. Familienidylle.

beim ersten Blick auf das Gemälde deutlich. Sogar zu sehr! Damit erklärt sich vielleicht der ganze Misserfolg des Bildes, dass es eben nicht in erster Linie malerisch gedacht ist. Es ist eine Komposition aus durchaus schönen plastischen Posen, eine Komposition, die mit mächtigem Schwung der Linien und grossartigem Rhythmus durchgeführt ist, aber bis zu einem gewissen Grade doch immer eine Vereinigung bedeutsamer Einzelmomente bleibt. Darum ist trotz dieses Linienschwunges

Anselm Feuerbach. Alkibiades (Studie).

keine wahre Bewegung in Feuerbach's „Amazonenschlacht", die Gruppen wirken, als seien sie mitten in wildester Aktion erstarrt. Das war in der Zeit des beginnenden Realismus ein Fehler, den man nicht mehr verzieh — dreissig Jahre früher hätte die Welt vielleicht staunend vor einem Werke gestanden, das so viel klassische Formenschönheit aufwies — freilich hätte sie sich damals gleichzeitig vor dieser Fülle nackter Menschenleiber entsetzt. Feuerbach hatte wieder einmal das Unglück, mit seiner Zeit nicht eins zu sein. Er hatte sich in Rom allzusehr an den Werken der grossen Italiener berauscht, Michelangelo war der Pate seiner „Amazonenschlacht." Der Einfluss dieses Grössten geht in Feuerbach's Bild bis zu direkten Reminiszenzen. Die nackte Amazone, die in der Mitte des Bildes mit aufgezogenem Bein auf ihren Tüchern liegt — seltsam, diese wohlgeordneten Draperien im Getümmel einer Schlacht! — hat genau die Pose von Buonarroti's „Nacht am Grabmal des Giuliano". Überhaupt hatte Feuerbach eine besondere Vorliebe für diese vier Figuren aus dem Medizäergrabmal mit ihren aufgezogenen Schenkeln. Sie kehren auch in den Zwickelfiguren der kleinen Münchener Titanomachie wieder, wo die männlichen Figuren „Der Tag" und „Der Abend" unverkennbar verwendet sind.

Angesichts der Gestalten von Feuerbach's „Amazonenschlacht" möchte man sich fragen, ob der Künstler nicht überhaupt mehr zum Plastiker als zum Maler geboren war. Man könnte die ganze Komposition — von den Hintergrundfiguren abgesehen, die weit malerischer empfunden sind — unmittelbar in's Relief übersetzen und es würden Gruppen von prachtvoller Plastik entstehen. Die grossen Werke Feuerbach's sind, wie gesagt, überhaupt meist nicht aus der farbigen Impression heraus geboren, sondern Kinder des Stils in der Reflexion. Er besass koloristisches Talent genug, um den Kompositionen ein harmonisches Kolorit zu verleihen, aber die Harmonie der Farbe besteht für sich.

Die Harmonie der Farbe mit der Form, die das Wesen des wahrhaft Malerischen bedingt, bestand für ihn nur in untergeordnetem Masse. Irgendwie hat das Feuerbach sehr wohl selbst gefühlt, wie man aus folgendem Satze seines „Vermächtnisses" trotz der Bitterkeit gegen den herrschenden Geschmack, die durchklingt, wohl herausfühlen mag: „In meiner Kunst war ich bis jetzt zu einfach, wie ich jetzt wohl einsehe. Daran ist die fortwährende Stilübung Schuld, das Unwesentliche fortzulassen; dann die Einsamkeit in Italien, wo Himmel und Meer glänzen und die Seidenmanufakturen erst in zweiter Linie stehen; endlich die Gegenstände meiner Bilder selbst, bei welchen die menschliche Form wichtiger erschien, als die besten Schneiderkünste."

Anselm Feuerbach. Porto d'Anzio (Meerstudie).

Man sieht: hier ist ziemlich genau gesagt, was Feuerbach von seiner Zeit trennte. Schlimm für die Zeit! Aber alle Schuld hatte nicht sie allein!

Wer übrigens eingehender sich darüber unterrichten will, bis zu welchem Grade Feuerbach die Form beherrschte, der betrachte seine Handzeichnungen, von denen eine prächtige Auswahl im Franz Hanfstaengl'schen Verlage erschienen ist und zwar in Facsimilereproduktionen, die kaum das kundigste Auge vom Original wegzuerkennen vermag. Es sind Akte und Studienköpfe darunter — auch in diesem Heft finden sich zahlreiche reproduziert —, die vollkommen ebenbürtig neben den Handzeichnungen der grössten Alten stehen, Blätter von einer Wucht und herben Kraft der Linie, die mehr als irgend etwas, was Feuerbach gemalt hat, den Anteil des deutschen Blutes an diesem Künstlertemperament verraten. Die Handzeichnung ist ja überhaupt die unmittelbarste, intimste Arbeit, die der Maler schafft, bei ihr ist „der Weg vom Auge zur Hand" immer noch der kürzeste, während beim Malen stets noch allerlei technische Überlegungen dazwischen liegen. Manche der Feuerbach'schen Zeichnungen stempeln ihn für sich allein schon zum grossen Künstler.

Die „Amazonenschlacht" und das zweite „Gastmahl" wurden zunächst im Wiener Künstlerhause — aber nicht gleichzeitig! — ausgestellt. Feuerbach hatte 1872 eine Professur an der dortigen Akademie erhalten, hatte sich ein Jahr Frist ausbedungen zur Vollendung seiner grossen Arbeiten und war dann 1873, im Jahr der Weltausstellung, in die Donaustadt übergesiedelt, die Brust neu von Hoffnungen geschwellt. Die Aufnahme, die er fand, war verhältnismässig kühl. Nur Semper, Hansen und Zumbusch und Johannes Brahms waren ihm mit Freundschaft und Verständnis entgegengekommen. Der Erfolg der „Amazonenschlacht" im Künstlerhause, wo kurz vorher Makart's „Catarina Cornaro" Triumphe gefeiert, war — Hohn und Spott ohne Mass! Zum offenen Misserfolg kamen heimliche Kabalen von seiten verschiedener künstlerischer Cliquen, die auf Makart, Rahl und Canon schworen! Trotz alledem hielt man an amtlicher Stelle treu zu ihm; die hohe künstlerische Kultur, die er im Gegensatze zu manchen Grössen des Tages zeigte, bewirkte, dass man trotz jenes Fiasko den Glauben an ihn behielt. Auch seine Schüler hielten treu zu ihm und seine Lehrthätigkeit machte ihm viel Freude. Jene beglückten ihn durch eine Vertrauenskundgebung, als die grosse Hetze gegen ihn losgebrochen war, und darin fand er einen starken moralischen Rückhalt. Nicht ganz so feindselig, wie die „Amazonenschlacht", nahm man das „Gastmahl" auf. Die Erfolge seiner Schüler entschuldigten ihn für vieles; die Klasse Feuerbach hatte auf der Akademie den Sieg über alle anderen Klassen davongetragen, was seine Stellung sehr befestigte. Er erhielt nun auch einen Monumentalauftrag, um den er sich eifrig beworben — allerdings musste er ihn etwa um die Hälfte des geforderten Honorars ausführen. Es handelte sich um die Deckengemälde im glyptischen Saal der Wiener Akademie. Er ging an diese Arbeit unter schweren materiellen Widerwärtigkeiten, musste er doch fast alles, was er einnahm, wieder hergeben zur Abzahlung erhaltener Vorschüsse, die ihm die Fertigstellung der letzten grossen Werke in Rom ermöglicht hatten. Dazu warf ihn 1876 ein Gelenkrheumatismus und eine schwere Lungenentzündung, die er sich beim Begräbnis Führich's zugezogen, auf's Krankenlager, todkrank fuhr er nach Heidelberg zur Mutter,

Anselm Feuerbach. Drei Amazonen im Angriff (Studie).

und da die Ärzte das Wiener Klima als höchst gefährlich für ihn erklärten, musste er seine Enthebung von seinem Amte nachsuchen und kam nicht wieder in die Kaiserstadt an der schönen

Anselm Feuerbach. Romeo und Julia.

blauen Donau zurück, trotzdem er seine Deckenbilder, auf die er schon Vorschüsse empfangen, in der Hauptsache erst noch zu vollenden hatte. Er siedelte im Sommer 1876 nach Nürnberg über, eine Professur an der Kunstschule zu übernehmen; ehe es zu letzterem kam, unter-

Anselm Feuerbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl. München

Die Amazonenschlacht

Anselm Feuerbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Titanenkampf

nahm er aber noch eine letzte Romfahrt und liess sich dann vorübergehend in Venedig nieder. Hier malte er zunächst sein „Kaiser Ludwig-Bild“, d. h. die Szene, wie Kaiser Ludwig der Bayer den Nürnberger Kaufherren Privilegien erteilt. Das Bild, zur Ausschmückung eines Sitzungssaales im Justizpalast bestimmt und dort, wenn auch in wenig günstiger Umgebung aufgestellt, ist friesartig, 8 Meter lang und 2,40 Meter hoch, das einzige richtige Historienbild, das unter Feuerbach's Pinsel entstand, und das einzige seiner grösseren Werke, das einem strikten Auftrag entsprach. Trotz der Trivialität und Beschränktheit des Auftrages, gab er auch hier, was er hatte, und lieh der Komposition wahre monumentale Grösse. Dass trotzdem das Bild in der Reihe Feuerbach'scher Werke keine erste Rolle spielen kann, versteht sich wohl von selbst. In Venedig entstand auch ferner „Das Konzert“, die auch in diesem Heft wiedergegebene Gruppe musizierender Frauen; das Bild ist nicht ganz vollendet. Die unglückliche Musikergesellschaft, sechs Personen, die ihm als Modelle gedient hatten, ertranken — Mann und Weib — bei einer Fahrt nach dem Lido, und der erschütterte Künstler vermochte es nicht über sich, an dem Bilde weiter zu arbeiten. Nach einer kurzen Sommerruhe in Bassano machte er sich an die Ausführung des grossen „Titanensturzes“ als Deckenbild für jenen Saal der Akademie in Wien. Vier kleinere Gemälde für diesen Zweck, Prometheus, Venus Anadyomene, Uranus und Gaea, Gestalten von grossem, michelangeleskem Stil hatte er schon 1875 begonnen. Auch der „Titanensturz“ entstand unter grossen materiellen

Anselm Feuerbach. Venus im Muschelwagen (Studie).

Schwierigkeiten. Er brauchte einen dreissig Fuss hohen Raum, den er nur unter grossen Opfern, durch Herausnahme eines Plafonds und Verbindung zweier Stockwerke, herstellen konnte. Aber mit unverwüstlichem Mute machte er sich an die Arbeit und mit dem Optimismus seines nie erschütterten Selbstvertrauens schrieb er schon im Herbst — im Frühjahr hatte er begonnen —, er habe „einen direkten Sprung in's Paradies gethan", es gehe rapid und ausgezeichnet, alle Anstrengung werde durch das eminente Gelingen und die Freude an der Sache reichlich gelohnt. Die Mitwelt lohnte ihm die Anstrengung allerdings wieder in der gewohnten Weise. In Wien wurde das Werk an der niedrigen Decke eines Musiksaales ungünstig angebracht, da der Bau der Akademie noch nicht weit genug vorgeschritten war, und so dem Urteil der Menge preisgegeben. Auch in München, wo Feuerbach's Bilder 1876 so kunstreich im Glaspalast zu Schanden gehängt worden waren, wurde der „Titanensturz" gleichzeitig mit der „Medea" in einem Separatraum aufgestellt, aber vertikal, nicht als Deckengemälde, als welches er erst seine volle Wirkung gezeigt hätte. Trotzdem fand das Werk wenigstens in kleinem Kreise grossen Erfolg, und seine Verehrer schickten ihm eine Sendung Lorbeerkränze, was in so überraschte und rührte, dass er sich der Thränen nicht erwehren konnte.

Inzwischen gab Feuerbach's von Natur an schwache Gesundheit immer mehr zu Besorgnissen Anlass. Er flüchtete im Herbst 1879 vor der Kälte wieder nach dem Süden, nach Venedig, und mietete sich ein kleines Atelier. Lebensmut und Arbeitslust waren ihm fast vergangen, schwere Schuldenlast drückte ihn. Er hatte fast 20,000 Mark Schulden in einem Jahre bezahlt. Einen letzten Lichtblick bildete der Ankauf des Medeabildes durch König Ludwig II., den die Mutter durchgesetzt hatte.

Dem König von Bayern verdankte Feuerbach überhaupt so manche Aufmunterung; auch einen Orden hatte ihm jener zugesandt, zwei Jahre vorher. Feuerbach trug ihn freilich nie, nahm ihn aber doch als freundliches Wahrzeichen freudig auf.

Ein Brief des Künstlers an seine Mutter vom 27. November 1879 sagt zwar noch nichts von neuer Arbeit, aber er spricht doch wieder von der Zukunft. Den für Wien mit Uranus, Venus und Gaea angefangenen, aber wieder abbestellten Prometheus hoffte er zu einem mächtigen Galeriestück auszugestalten. Es kam anders. Am 4. Januar 1880 fand man ihn tot in seinem Bette — ein Herzschlag hatte seinem Wirken ein Ziel gesetzt — seinem Wirken und seinen Enttäuschungen. Denn eine lückenlose Kette von solchen war sein Leben. Man sprach irrtümlich davon, er hätte sich selbst den Tod gegeben. Zu begreifen wäre es freilich gewesen! Aber die Autopsie durch die Ärzte stellte den Herzschlag fest.

Und damit der Tragik dieses Künstlerlebens nicht die letzte tragikomische Pointe fehle, gestaltete man sein Leichenbegängnis — die sterblichen Reste Feuerbach's wurden nach der Heimat überführt — in Nürnberg zu einem Triumph des Toten. Tausende wallfahrteten nach dem Sankt Johannis-Friedhofe hinaus, wo man ihm, nahe an Dürer's Ruhestätte, sein Grab gegraben. Musik, Reden und Kränze in Mengen, Abordnungen aller Akademien, Leute, die Banner, Palmen und Fackeln trugen! Die beiden Bürgermeister fehlten nicht. Poetische Grüsse wurden ihm nachgerufen, über

Anselm Feuerbach. Studienkopf mit Epheulaub (Handzeichnung).

dem Grab erhob sich ein barocker Baldachin von Pflanzengrün. Und zuletzt sangen sie ihm einen Scheidegruss, der mit den Worten anhebt:

„Über den Sternen, da wird es einst tagen,
Da wird Dein Hoffen, Dein Sehnen gestillt!“

Ein später Trost! — — — —

Feuerbach hatte sich früher einmal ein Grab auf der schönen kleinen Insel Isea geträumt und sich selber die Grabschrift verfasst:

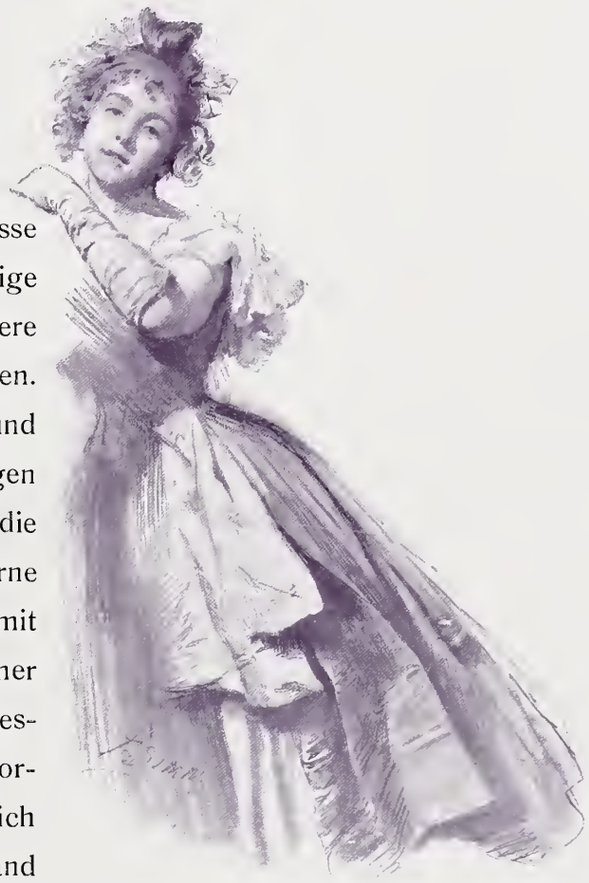
Hier liegt Anselm Feuerbach,
Der im Leben manches malte,
Fern vom Vaterlande — ach —
Das ihn immer schlecht bezahlte!

Anselm Feuerbach. Bestattung.

Über Kleinmalerei

VON

A. HEILMEYER.



Franz Simm. Studie zu einer Illustration für die „Fliegenden Blätter“

Der Impressionismus hat auf dem Gebiete der Malerei grosse Umwandlungen hervorgerufen; ganz neue und eigenartige Phänomene in Licht und Luft wurden entdeckt, insbesondere durch die Landschaftsmalerei eine Menge Probleme erschlossen. Wie nunmehr die Bilder immer heller und heller wurden und leuchtende frische Farben an Stelle der schwärzlichen brandigen Töne traten, ward mit der veränderten Anschauung auch die Ausdrucksweise, die Technik vielfach eine andere. Die moderne Kunst gründete sich vorzugsweise auf das Experimentieren mit Farben. Die Maler arbeiteten zumeist im Freien, um die immer wechselnden Licht- und Lufteindrücke zu den verschiedenen Tageszeiten festzuhalten. Diese Methode bedurfte keiner langen Vorbereitungen wie die Arbeitsweise im Atelier; es handelte sich hier vor allem darum, mit schnellem Blick und geübter Hand das Gesehene zu fixieren. Von malerischer Kultur war allerdings in diesen Studien wenig zu verspüren. Ganz anders war es aber um die Kleinmalerei bestellt, die technische Virtuosität, lange Erfahrung und Übung, sowie die richtige Anwendung bestimmter künstlerischer Prinzipien zur Voraussetzung hat. Auf diesem Gebiete konnten also die neuen Anschauungen nur bedingt zur Geltung kommen, und da sie der Natur der Sache nach hier ganz langsam durchdrangen, kam die Kleinmalerei in den Verruf eines rückständigen und abgelebten Kunstzweiges. Man that ihr bitter Unrecht, denn die Moderne hatte als ihren vornehmsten Grundsatz festgelegt, das Malen um des Malens willen zu betreiben. Zwar schätzte man wegen ihrer Auffassung und Technik die Werke eines Meissonier, in Fortuny's Bildern bewunderte man das erstaunliche Können, das Publikum verstand die holbeinische Art Leibl's, respektierte die Schärfe der Beobachtung und die

Exaktheit der Arbeit in Menzel's Schöpfungen und zollte der Virtuosität eines Trübner Anerkennung. Sie alle hatten ja die Probleme der modernen Malerei vorbereitet oder selber bereits zu lösen versucht. Die heutigen Kleinmaler wissen die neuesten Resultate innerhalb der Grenzen, welche ihrer Kunst gesteckt sind, wohl zu verwerten, obgleich die Übertragung mancher Anschauungen, z. B. des Pleinairismus, auf ihr Gebiet mit nicht geringen Schwierigkeiten verknüpft ist. Denn die Ausdrucksmittel, deren sich der Grossmaler zur Erreichung gewisser koloristischer Wirkungen bedient, müssen hier wesentlich modifiziert werden. Jener rechnet mit Wirkungen, die erst bei einem gewissen Abstand vom Bilde zur Geltung kommen; dieser muss für die Nahbetrachtung alles auf einen möglichst beschränkten Raum konzentrieren, er muss mehr auf den Ausdruck als auf den Eindruck hinarbeiten. Ihre Beobachtung ist in erster Linie auf eine genaue charakteristische Wiedergabe der Objekte gerichtet; sie nimmt noch die Lupe zu Hilfe, um in alle Details einzudringen. Dieses Streben birgt in sich eine Klippe, an der viele scheitern, nämlich die, ausführlich und peinlich in der Darstellung bis in das kleinste hinein zu sein, ohne kleinlich zu werden. Ein Werk der Kleinmalerei soll von den Vorzügen, welche die Schönheit eines Bildes im grossen Massstabe ausmachen, nichts entbehren. Die Bilder eines Mieris, Ter Borch, Wouwerman, Brouwer wurden in kunstliebenden Zeiten nicht weniger geschätzt als die eines Tizian und Rubens. Soll der Geist der Malerei ein anderer sein, wenn er aus den Fingerspitzen eines Kleinmalers quillt oder wenn er die Hand eines Grossmalers führt? Das Stoffgebiet der Kleinmalerei ist ein fast unbeschränktes, es umfasst so ziemlich alle Gattungen, nämlich Porträt, Genre, Geschichtsbild, Landschaft und Stilleben. Die folgende Schilderung wird sich auf eine Gruppe meist einheimischer Maler beziehen, die diese Arten alle vertreten.

Zunächst zeigt sich in diesem Zweige der Malerei eine entschiedene Neigung zur Darstellung intimen Kleinlebens in der Natur. Ein Bildchen in der vorjährigen Glaspalastausstellung war dafür bezeichnend. Man sah einen Gnomen, der mitten im Grünen seine Staffelei aufgestellt hatte und einen Frosch, der auf einem grossen Pilz sass, porträtierte. Ringsum zeigt sich vielgestaltiges Leben und Weben. Die Sonne sendet ihre glühenden Pfeile in diese dämmerige Welt und streift da eine Blume, dort ein vergilbtes Blatt, macht einen Tautropfen funkeln und lässt die Flügel eines Insekts erglänzen. In diesen Mikrokosmus versenkt sich ein Malerauge wie das KRICHELDORF's mit Vorliebe. Seine Blumenstücke sind zarten lyrischen Gedichten zu vergleichen.

Ein anderer ist KRONBERGER. Er malt Charakterköpfe auf eine Fläche, gewöhnlich 13 × 17, mit der naiven Freude an der farbigen Erscheinung, mit dem Realitätsgefühl und dem Fleisse der Ausführung, die auch die Werke altdeutscher Meister auszeichnen. Sowohl in der Wahl der Stoffe als auch in der Art der Ausführung ist ihm ERNST SCHMITZ verwandt.

Kapriziösere und ausgesuchte malerische Pikanterien bieten das Trio SIMM, SEILER, LÖWITH. Es ist die Welt des Rokoko mit seiner prunkvollen Entfaltung von Glanz und Pracht, die ihr malerisches Empfinden anregt und befruchtet. In ihren Bildern schimmert und funkelt es von Lüstern, von geschliffenem Glas, Geschmeide, Waffen, Uniformen, von vergoldeten Möbeln, schillernder Seide und anderen Stoffen mit tiefen, satten Farben. Einige dieser Künstler sind auch

als Illustratoren thätig und neigen daher gerne zur Wiedergabe pointierter Schilderungen. Sie lieben Sujets, in denen sich ein Stück Kultur- und Sittengeschichte wiederspiegelt. Mit Vorliebe behandeln sie Episoden aus dem Leben berühmter Staatsmänner, Feldherren, Philosophen und Dichter. Nicht selten verbinden sie mit der Gabe glänzender malerischer Darstellung die Behandlung einiger

H. G. Kricheldorf. Schmetterlinge

interessanter psychologischer Momente. Besonders BUCHBINDER scheint seine Stoffe so zu wählen, dass mit einer prunkenden Erscheinung auch immer ein gegenständlich anziehendes Motiv verbunden ist. Hinsichtlich der koloristischen Ausführung ist all diesen ein Zug gemeinsam: sie suchen vor allem nach Originalität im Äusseren, die im Kostüm oder auch in Geste und Bewegung

H. G. Kricheldorf. Tulpen

irgendwie hervortritt. Koloristisch arbeiten sie die Struktur der Gegenstände so bestimmt wie möglich heraus, selbst bis zu einer gewissen Härte auf Kosten der Gesamtstimmung. Es blieb WILHELM von DIEZ und HARBURGER vorbehalten, in ihren Bildern das rein Malerische der Erscheinungen zum Ausgangspunkt ihrer Gestaltung zu machen. Indem sie auf niederländische Vorbilder zurückgingen und diese fleissig studierten, fanden sie auch bald eine eigene Ausdrucksweise. Harburger, der feine Zeichner, hat sich ganz im Anschlusse an die Tradition entwickelt, obwohl er in seiner Art durchaus neu und eigenartig ist. Seine Bilder sind durch ihre tonig und saftig klare Farbgebung den alten Meistern ähnlich. Dadurch unterscheidet er sich wesentlich von den übrigen. Auf ROBERT SCHLEICH hat das Pleinairmalen einen gewissen Einfluss ausgeübt. In seinen Miniaturlandschaften weht freie Luft und flutet helles sonniges Tageslicht.

Manchem Besucher der zweiten Münchener Jahresausstellung von 1890 mag ein Bildchen aufgefallen sein, das Schmetterlinge auf dem Deckel einer Zigarrenschachtel aufgespiesst darstellte. Ein alter Witz, hiess es in einer Kritik, aber vorzüglich gemalt. KRICHELDORF hatte in der That mit ausserordentlichem Geschick das Ganze komponiert und im Detail bis auf das feinste ausgeführt, sodass ein Entomologe mit der Lupe die Genauigkeit der Wiedergabe hätte prüfen können. Mit dem Auge des Naturforschers hatte der Maler die Besonderheiten in Bildung und Struktur der Tiere beobachtet und studiert. Diese positivistische Anschauung, die sich auf einen kleinen Kreis der Nachachmung beschränkt, muss in der Darstellung doch auf eine harmonische Gesamtwirkung hinarbeiten, weil sich das Auge sonst in der Fülle der Einzelheiten verlieren würde. Durch ein geschicktes Arrangement der Farben soll diese Einheit erzielt werden. Der Künstler muss aus der Natur die einzelnen Eindrücke sammeln, das weithin Zerstreute zusammenlesen, auswählen und ordnen, auf die Art etwa, wie man einen Blumenstrauss bindet. Wir fühlen dabei auf's neue das Treffende des Vergleiches in Schiller's Versen:

„Die Auswahl einer Blumenflur
Mit weiser Zahl in einen Strauss gebunden —
So trat die erste Kunst aus der Natur;
Jetzt wurden Sträusse schon in einen Kranz gewunden."

C. Kronberger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Raucher

H. G. Kricheldorf pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Blumenzauber

Aber nicht allein Geschmack und Geschick sind notwendig zu solchen Aufgaben, alle die künstlerischen Fähigkeiten, die das Übertragen der Eindrücke auf die Bildfläche erfordern, müssen dabei in angestrengter Arbeit bethätigt werden. Bei einer Darstellung wie dem Blumenstück muss der Künstler stets in innigem Kontakt mit der Natur stehen; es gehört eine grosse Beobachtungsgabe und Artenkenntnis dazu, von so vielen an Farben und Formen verschiedenen Pflanzen das Typische wiederzugeben und dabei doch das Besondere nicht über die allgemeine Erscheinung hervorzuheben. Wiesenblumen, Gräser und Pensees hat er zu einem farbensprühenden Bouquet vereinigt, dessen koloristischer Reiz noch erhöht wird durch die perlenden Tautropfen, die schillernden Falter und die in prächtigen Farben leuchtenden winzigen Käfer. Das Auge des naiven Beschauers wird durch diese Harmonie entzückt und durch die Ausführung selbst der Botaniker befriedigt. Kricheldorf hatte 1897 in Wiesbaden mehrere Werke dieser Art ausgestellt. Eine Kritik sagt darüber: „Von Kricheldorf in München sind einige Blumen- und Fruchtstilleben mit Insekten zu sehen, Bilder von ausnehmender Feinheit. Zwar muten sie den Kenner anfangs etwas kleinlich, etwas ausgepinxelt an, und jede kecke, sichere Breite der Pinselführung mangelt ihnen, aber sie sind, wie bei manchen altniederländischen Kleinmeistern des Stillebens, mit einer so eingehenden Liebe durchgeführt, dass man Ursache hat, diese liebevolle Versenkung in die Natur zugleich mit dem Fleiss des Künstlers zu bewundern. Dabei wirken die dargestellten Blumen und Früchte äusserst stofflich. Die Tautropfen auf den Blättern glaubt man fortwischen zu können, und die Farben, zumal bei dem Bilde mit den sammetartigen Stiefmütterchen, sind von einem ausserordentlichen Schmelz und eminenter Leuchtkraft . . .“

Ein anderer Kritiker vergleicht die Werke Kricheldorf's mit denen des berühmten französischen Meisters Antoine Vollon. In einem einheitlichen, warmen goldigen Tone ist ein kleines Fruchtstilleben hingezaubert. Dieses volle Zusammenklingen der Farben haben hauptsächlich seine in letzter Zeit entstandenen grösseren Bilder. Es sind meist Arrangements von altertümlichen kostbaren Gefässen, Gläsern, Krügen, Schüsseln, Platten u. s. w. im Verein mit köstlichen Tafelfreuden. Die Ausführung, obwohl genau und eingehend, ist immer fliessend und malerisch, die

H. G. Kricheldorf. Fruchtstück

Wirkung prächtig und dekorativ. Seine Gemälde sind wie Gobelins als vornehme Zier in festlich geschmückten Räumen zu denken.

Kleinmaler sind aber häufig auch Feinmaler. Bei ihrem Streben, die Objekte möglichst getreu und präzis wiederzugeben, eignen sie sich meist eine sorgfältige, saubere Maltechnik an. Eine gewisse Glätte des Vortrages ist die natürliche Folge. Die Kabinettstücke eines Balthasar Denner sind darum berühmt geworden. Bekannt sind ja die Bildnisse der beiden Alten in der Münchener Pinakothek. Wie ist hier das Stoffliche des Pelzes und Sammets, die Struktur der weichen rosigen Haut, die eingehende Detaillierung bis auf den Bartflaum im Gesichte des alten Mannes durchgebildet! Die ganze Ausführung zeugt von einer ausserordentlichen Subtilität und einer virtuosen Pinselführung. Dabei ist der Eindruck doch gross gesehen und durchaus malerisch gefühlt. Das Geschlecht der Denner ist noch nicht ausgestorben, es blüht heute noch. Kronberger, Kricheldorf und Schmitz gehören zu diesem Stamme. Ihre Art und Weise erhält sich, weil eine bestimmte Naturanschauung dahinter steckt. Aber welche Modifikationen erlitt sie bis jetzt? Unsere Zeit vermochte ja keine künstlerische Tradition rein zu erhalten.

KRONBERGER hat früher Genrebilder gemalt, wie sie eben in der Zeit von 1874 bis 1880 in München vielfach entstanden. Friedrich Pecht in seiner Geschichte der Münchener Kunst zählt ihn einfach unter die Humoristen — ein weites Fach! Seinen früheren Bildern liegt meist ein novellistisches Sujet zu Grunde, das er mit fein beobachteten Zügen auszuschmücken verstand. Auch ist das Milieu, in dem sich der Vorgang abspielt, meist so glücklich gewählt, dass seinen Bildern nicht selten ein Reiz innewohnt, wie wir ihn sonst nur bei Spitzweg gewohnt sind. Ein Bildchen dieser Art, „Der zu spät entdeckte Einbruch", gibt die Schilderung eines nächtlicherweile dem Laden einer Putzmamsell abgestatteten Besuches. Ein anderes Werk stellt eine Gerichtsszene aus der Zeit der Patrimonialgerichtsbarkeit dar. Es ist ein altertümlicher Raum mit mächtigem Ofen, davor die Anklagebank, im Vordergrunde das Auditorium, hinter den Schranken der hohe Gerichtshof. Eben ist der Hauptzeuge aufgerufen worden, ein Moment der höchsten

C. Kronberger. Zu spät entdeckter Einbruch

C. Kronberger. Politiker

Spannung ist eingetreten, indem derselbe das vorgewiesene corpus delicti, einen derben Stock, als dem Angeklagten zugehörig erkennt. Damit ist der Delinquent, der zerknirscht auf der Ofenbank neben dem Büttel sitzt, überwiesen. Neben der treffenden Charakteristik in den verschiedenen Typen und der Komposition im ganzen, welche an die Sittenbilder von Enhuber erinnert, war es hier bereits die äusserst fleissige Durchbildung des Details, die auffiel. Man erkannte darin schon den künftigen Kleinmaler. Die Schärfe der Beobachtung, die Realität in der Wiedergabe des Stofflichen und ein gewisses Zuspitzen der Eigentümlichkeiten der äusseren Erscheinung, alle diese Eigenschaften zeigten sich hier entwickelt. Dazu kam noch eine sichere exakte Zeichnung, sublime Farbgebung und das Bestreben möglichster Konzentration der malerischen Wirkung. Alle Faktoren, welche die Kunst des Kleinmalers ausmachen, waren somit gegeben. Als Autodidakt suchte er sich seinen Weg selber und durch unermüdliche Ausdauer und genaue Einsicht in das künstlerische Wesen seines Faches gewann er alle die wertvollen Erfahrungen der Technik, die wir in seinen Bildern bewundern. Er malt mit Vorliebe auf kleine Holztäfelchen, lässt sie jahrelang lagern, wie der Liebhaber Wein und Zigarren, und präpariert dann den Malgrund sehr sorgfältig. Auch seine Farben reibt er selber und versetzt sie mit eigenen Malmitteln. Mit derselben Gründlichkeit, mit der er seine Vorbereitungen trifft und das Ganze fertigstellt, sucht er auch bei der Ausführung die möglichste Realität der Erscheinung zu erreichen. Er malt keinen Strich ohne Modell. Besonders liebt er schöne Kostüme, und an diesen ist ihm schlechterdings alles interessant, vom Hosenknopf bis zur schöngemusterten Halsbinde aus Seide. Er behandelt mit demselben eingehenden Interesse das Gewebe eines Stoffes, wie die Bildung und den Ausdruck des Gesichtes. Seine Bildchen geben daher im wahrsten Sinne Charaktertypen, Bildnisse von ganz bestimmten Personen, mit deren Art er gut vertraut ist. Meist gehören sie kleinbürgerlichen oder bäuerischen Verhältnissen an; man trifft solche Gesichter, wie sie Kronberger malt, am häufigsten in kleinen Provinzstädten. Da ist ein wohlsituierter alter Bauer, der behäbig seinen Schoppen trinkt und oft von Witz und Laune sprüht, dort sieht man den Wirt zum „goldenen Stern“ oder zum „roten Ochsen“, der seine Pfeife schmaucht, oder auch Hochwürden im Sammetkäpplein auf dem ergrauten Haar, ganz der gute

C. Kronberger. Ein lustiger Schwabe

Hirte seiner Gemeinde. Weil diese glatte saubere Malerei dem Auge so wohlgefällig erscheint und das Sujet jedermann anzieht, ist es wohl begreiflich, dass dieses Fach viele Anhänger zählt.

Die Genremaler suchen das Leben von der sonnigsten Seite zu zeigen; bei ihnen sind die Menschen zumeist gesellig, liebenswürdig und aufgelegt zu harmlosen Scherzen. Junge Burschen mit frischem keckem Gesicht, schmucke Mädchen im Sonntagsstaat, schäkernde Liebespaare und muntere Kindergestalten bilden die Gesellschaft, in der sich ERNST SCHMITZ am liebsten bewegt. Das Leben muss ihn in die glücklichste Laune versetzen, denn er teilt seinen Bildern etwas von seiner eigenen Stimmung mit. Er ging einen ähnlichen Weg wie Kronberger und malte Genrebilder nach der bekannten Münchener Art; jetzt ist er fast ausschliesslich als Kleinmaler thätig. In der vorjährigen Glaspalastausstellung konnte man von ihm ein Bildchen sehen, das eine muntere frische Alte darstellt im Begriff, ihre Kaffeeschale zu leeren. Das Motiv ist ein wenig konventionell, aber in seiner Art gut vorgetragen. Auch war es dem Maler nicht so sehr um dieses ansprechende liebe Gesicht zu thun, als um die überaus kostbare buntfarbige Tracht. Selbst wenn er dem Ausdruck des Gesichtes alle Sorgfalt zuwandte, konnte er doch seine Fertigkeit daran nicht so hervortreten lassen, als wenn er sich in der Ausführung z. B. der goldgestickten Haube erging. Diese hat er gleichsam zu dem glänzenden Mittelpunkte seiner Darstellung gemacht. Jeden Faden kann das mit der Lupe bewaffnete Auge verfolgen; die Edelsteine, womit die Goldhaube besetzt ist, sind in einen Kranz winziger Perlen gefasst und doch funkeln und schimmern sie in aller Pracht. Ich glaube, der Künstler ist wochenlang bei der Ausführung dieses Stückes thätig gewesen. Mit nicht geringerem Fleisse ist das übrige behandelt, der kostbare Seidenstoff des Mieders mit den herrlichsten Farben und die schwarzen Bänder der Haube. Was ist mehr zu

bewundern, die Kunstfertigkeit des Malers oder der täuschende Anblick, den er durch seine Arbeit bietet? Welche Mühe, Farbteilchen um Farbteilchen mit sicherem Pinsel auf die Leinwand zu setzen! Die Hand muss dabei mit dem Auge gehen wie bei einem guten Schützen.

Indem die Kleinmaler so in ständigem Verkehr mit der Natur ihre Beobachtungsgabe schärften, mussten sie doch bei dem Streben, dem Wirklichen der Erscheinung möglichst nahe zu kommen, in der Form zugleich den Ausdruck eines lebendigen Organismus empfinden und

C. Kronberger. Überwiesen (Aus der Zeit der Patrimonialgerichte)

daher der formellen Ausgestaltung immer grössere Sorgfalt zuwenden; in BUCHBINDER's Gemälde „Ein Grübler" spricht nicht allein das Motiv als solches, vielmehr ist es die koloristische Behandlung des ganzen Raumes, welche die Stimmung erweckt, in die wir den jungen Gelehrten versunken sehen. Er erreicht dadurch eine Wirkung, die das Auge befriedigt und zugleich die Vorstellung lebhaft anregt. Diese Anschauung kann man als einen Übergang zu künstlerischer Behandlung von novellistisch belebten Szenen und Vorgängen betrachten, wie sie LÖWITH, SEILER

und SIMM, jeder in einer anderen Weise, geben. Sie sind ihrem Empfinden nach Kulturhistorikern zu vergleichen.

Schauen wir uns einmal im Atelier eines solchen Künstlers um. Die Wände sind mit altertümlicher Vertäfelung bekleidet, ein kostbarer Gobelin, Spiegel in reichgeschnitzten vergoldeten Rahmen, ein prächtiger Kamin, Fenster mit lichten runden Scheiben vervollständigen den reichen Eindruck. Das Mobiliar besteht aus schmalen Sophas mit geschweiften Lehnen, krummbeinigen Stühlen mit kostbaren Seidenstoffen überzogen, zierlichen Schränkchen mit eingelegter Arbeit aus Silber und Schildpatt und Pfeilertischchen mit Intarsien. Darauf stehen allerhand Nippsachen, wertvolles Porzellan aus Sèvres und Meissen, ein Planetarium, Globen und Bücher mit reich verzierten Einbänden. Unter den Bildern finden wir einige interessante alte Kupfer oder gar einen wertvollen Potter oder Watteau. Ein Kleinmaler, der eine bestimmte Epoche kultiviert, ist gewöhnlich reich eingerichtet und hat meist mehrere ineinandergehende Räume mit wechselndem Licht und verschiedener Ausstattung. Je nachdem er einen Vorgang darstellen will, wird er gezwungen, bald einfachere, bald reichere Staffage zu verwenden. Er muss vor allem dem Studium des Interieurs die grösste Aufmerksamkeit zuwenden. Sein Atelier gleicht einer Bühne, die er wie ein geschickter Regisseur nach Bedürfnis verändert. Noch schwieriger ist es, die Räume mit Gestalten zu erfüllen, die ganz nach der Sitte und Mode eines längstvergangenen Zeitalters sich bewegen, handeln, leiden und lieben. Doch das allgemein Menschliche bleibt in allen Nuancen des Ausdrucks im wesentlichen gleich; ein Künstler mit starkem Empfinden wird jeder Epoche das Gepräge seines individuellen Fühlens und Denkens geben. Daher wird ihm auch eine vertiefte Bildung, ein weiterer Gesichtskreis zu gute kommen. Er lebt gewissermassen in einer aus den Resten einer längst vergangenen Zeit aufgebauten Welt. Wie der Gelehrte in seiner Bibliothek muss er die eingehendsten Detailstudien machen. Das Kostüm, in dem sich unsere Vorfahren bewegten, war nicht weniger reich und mannigfaltig ausstaffiert als der Hausrat.

W. Löwith. Skizze

Das Studium des Kostüms ist für die künstlerische Darstellung eines längst entschwundenen Zeitalters unerlässlich, denn das rein Malerische der Erscheinung ist damit eng verknüpft. Die reiche bunte Tracht der früheren Geschlechter, welche jedem Individuum ein originelles Gepräge

verlieh, ist gerade der Hauptfaktor, der die Maler bestimmt, sich dieser oder jener Epoche zuzuwenden. Neben dem altmodischen Hausrat besitzt daher der Kleinmaler gewöhnlich auch noch eine Kostümsammlung, die nicht minder merkwürdig ist.

Möbel und Kleider haben ihre Schicksale; sie erzählen dem Eingeweihten ein Stück Geschichte. In hohen Glasschränken werden die Reste einstiger stolzer Pracht verwahrt. Hier das Prunkgewand eines Höflings aus kostbarer Seide, dort das scharlachrote Kleid eines Kardinals, dann das zolldicke Lederwams aus Elenhaut, das einst ein schwedischer Kriegsmann getragen, weiter Uniformen einer bunt zusammengewürfelten Soldateska des 17. Jahrhunderts, Hüte, Kappen, Stiefel, Schuhe,

W. *Löwith*. Reminiscenzen (Bildanlage)

vom zierlichen bestickten Pantoffel einer Courtisane bis zu den schweren rindsledernen Kanonen eines Kuriers, daneben noch Strümpfe, Bänder, Handschuhe, Fächer, Stöcke u. s. w., im ganzen ein kunterbuntes Durcheinander, mit grosser Mühe und vielen Kosten aus aller Herren Länder zusammengetragen. Das meiste stammt aus den grossen Weltstädten, wo im mächtigen Strudel des Lebens die merkwürdigsten Dinge längst versunkener Geschlechter wieder an die Oberfläche emporgetrieben werden.

Von unseren Künstlern bewegen sich Löwith und Seiler, mit grösster Detailkenntnis ausgerüstet, in der Periode des Rokoko, Simm mit Anmut und Grazie in der Epoche des Direktoriums und des Empire, ohne jedoch ausschliesslich dieses Feld zu bebauen. Simm und besonders Seiler

nehmen das malerisch Anziehende überall auf, wo es sich findet, in der Gesellschaft, im Ballsaale, in Cafés und Restaurants. Sie wissen auch dem modernen Menschen im Zusammenhange mit stimmungsvollen Interieurs malerische Reize abzugewinnen.

LÖWITH ist vor allem in dem an originellen Erscheinungen so reichen 18. Jahrhundert zu Hause und hat sich in diese Ära vollständig eingelebt. Bald gibt er eine Gruppe aus der distinguierten Gesellschaft, bald das diplomatische Korps im Vorzimmer eines allmächtigen Ministers, oder er führt uns auf die Amtsstube eines Richters oder Advokaten und schildert das behagliche Leben der Kleinbürger in der Kneipe. Besonders figurenreiche Kompositionen gibt er nicht, mit Vorliebe macht er eine Gruppe, die sich für irgend etwas lebhaft interessiert, zum Mittelpunkt des Bildes und stattet das einzelne mit fein beobachteten, treffenden Charakterzügen aus. Die Modelle, die er zu seinen Bildern benützt, sind mehr als Statisten, mit ausgewählten Garderobestücken umhängt, sie dienen ihm nicht allein als Korrektiv, er sucht mit feinem Verständnis in ihnen Typen zu entdecken, welche schon in ihrer ganzen Erscheinung sich dem Milieu anzupassen vermögen, in das er sie hineinstellt. Darum kommen einem auch seine Darstellungen durchaus natürlich und überzeugend vor. Wir glauben Menschen des 18. Jahrhunderts vor uns zu sehen. „Neue Sendung“ ist ein Bildchen betitelt, das Löwith Veranlassung gab, eine Menge malerischer Antiquitäten zu einem hübschen Motiv zu arrangieren. Da ist eine Kiste voll Raritäten angekommen, Harnische, Vasen, ziselierte Platten und Prunkgefässe und als das kostbarste Stück die Marmorstatue einer koketten Venus. Die Liebhaber und Kenner in Perücke und Kniehose sind um dieses Werk versammelt und prüfen und bewundern es von allen Seiten. „Das Liebhaberkonzert“ zeigt uns in glücklichster Weise die Stimmung der Zeit, die den Dilettantismus in der Musik aufblühen sah. „Disputation“ heisst ein anderes Werk, das einen Kardinal in seiner prächtigen roten Kleidung zeigt, wie er mit gelehrten Herren eine subtile Streitfrage abwickelt. Auch hier ist der Vorgang lebhaft und anregend geschildert und alles und jedes Detail mit grosser Hingebung und malerischer Delikatesse ausgeführt, die Komposition wie bei einem grossen Historienbilde behandelt; die Figuren sind geschickt in den Raum gestellt, man sieht, dass die Luft dazwischen spielt. Die Verteilung von Licht und Schatten ist im malerischen

W. Löwith. Ein interessantes Blatt

Ernst Schmitz pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die beiden Alten

S. Buchbinder pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Ein Grübler

Sinne sorgfältig abgewogen, die Zeichnung überaus bestimmt und exakt. Bei all der liebevollen und eingehenden Behandlung des Details darf dieses doch nie störend hervortreten, sondern die Eindrücke müssen sich zu einem harmonischen Ganzen vereinigen. Löwith's Bildchen zeigen eine klare prächtige Tonfülle, und er erreicht mit seiner Zusammenstellung der Farben immer einen vollen Akkord. Im kleinen Rahmen entfaltet sich eine glänzende bunte Welt. Manchmal weiss er mit ein paar Tönen, die in reicher Nuancierung abgestimmt sind, exquisite koloristische Wirkungen zu erzielen. Besonders pikant wirken seine Skizzen und Interieurstudien. Darin erkennen wir vorzüglich den geschmackvollen Künstler und brillanten Techniker. Bei solchen Eigenschaften erscheint es uns ganz natürlich, dass er hauptsächlich die an schillernden und glänzenden Kontrasten so reiche Welt des Rokoko zu seiner Domäne erwählt hat.

W. *Löwith.* Der Aufschneider

Es ist sicher nicht der Stoff allein, der die Aufmerksamkeit der modernen Maler zuerst auf die Periode des Rokoko lenkte, wenngleich bei Menzel die Vorliebe für dieses Milieu durch das patriotische Interesse an der Ära Friedrichs des Grossen geweckt und durch die historische Richtung der ganzen Zeit der malerische Esprit angeregt wurde. Die Objektivität und Zuverlässigkeit seiner Naturanschauung übertraf an Sachlichkeit und Treue der Wiedergabe alles auf diesem Gebiete bisher Gebotene. Nicht zum wenigsten ist es der Nachwirkung dieser Methode zuzuschreiben, dass sich die Künstler in einer früheren Epoche so richtig und sicher bewegen lernten wie in der gegenwärtigen. Menzel's Naturanschauung ist in ihrer Schärfe und ihrem eindringenden Studium des Details auch für die deutsche Kleinmalerei von grossem Einfluss gewesen; er hat den Blick für das Ansprechende in unserer nächsten Umgebung geschärft und dadurch auch auf das moderne Leben hingewiesen. Seine beispiellose Vielseitigkeit liess ihn überall, auf Schritt und Tritt neue Motive finden. Die bürgerliche Gesellschaft, das Militär, prunkvolle Feste, feierliche Aufzüge, das Volk bei seiner Musse und bei seiner Arbeit, die Darstellung von allerlei Räumlichkeiten, die weiten Hallen moderner Fabriken und die duftigen Interieurs reizvoller Barockkirchen, alles und jedes interessiert ihn und hat in ihm einen gewandten Darsteller gefunden. Es ist klar, dass die mächtigen Anregungen,

die von diesem Meister auf fast alle Gebiete der Malerei ausgingen, vielfach auf fruchtbaren Boden fielen und ihm überall Nachfolger erstanden.

Auch in der Kleinmalerei findet sich für diese Richtung ein Interpret in KARL SEILER. Nicht dass Menzel als solcher für ihn irgendwie vorbildlich gewesen wäre, Seiler folgte dem allgemeinen Zuge, den die Moderne nach dieser Richtung nahm. Doch lassen sich bei genauerer Betrachtung auch manche verwandte Züge entdecken, vor allem in dem Streben nach möglichster Objektivität und Realität. Seiler möchte die Erscheinungen im Raume möglichst präzis und naturgetreu wiedergeben; er gibt sich nicht mit blossen malerischen Effekten, die oft nur durch zufällige technische Manipulationen entstehen, zufrieden. Ausserdem pflegt er auch nicht wie so viele andere ein Steckenpferd zu reiten und ein beliebtes Sujet zu einer einträglichen Domäne zu machen, sondern er ist so vielseitig als möglich thätig. So ist es zu verstehen, dass er nach und nach von Schilderungen aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges zum Rokoko und schliesslich zum modernen Leben kam. Mit Menzel teilt er auch die Vorliebe für Friedrich den Grossen und er hat versucht, neben seinem grossen Vorgänger den alten Fritz mit seiner nächsten Umgebung in einigen Werken zu behandeln, wie er auch gegenwärtig wieder mit einer Episode aus dem siebenjährigen Kriege beschäftigt ist. Aus diesem Bestreben heraus erwuchsen Bilder wie: Friedrich der Grosse auf Reisen, Friedrich der Grosse im Walde von Parchwitz u. s. w.

W. Löwith. Studie

Es scheint, dass man sich in Deutschland das 18. Jahrhundert ohne diese so bedeutungsvolle Figur nicht denken kann. In Malerei, Poesie und Geschichte, überall tritt sie uns entgegen. Diesem Kreise gehören ausserdem noch Schöpfungen wie „Episode aus der Verhaftung Voltaire's zu Frankfurt a. M." und der „Vertrag im Haag" an. Die an interessanten historischen Persönlichkeiten und Vorgängen so reiche Zeit bietet in allen Schichten prächtige Originale. Was hat z. B. nicht Chodowiecki alles geschildert! Auch Seiler wendet sich gern ähnlichen Kreisen zu, betreten wir mit ihm die Offizin einer Apotheke, wo sich die kleinbürgerliche Hautevolée amüsiert, oder eine jener behaglichen Kneipen, in deren Atmosphäre immer einige wunderliche Käuze gedeihen.

Besondere Sorgfalt verwendet Seiler auf die Behandlung des Innenraumes. Die dämmerigen Werkstätten in ihrer malerischen Stimmung, die modernen Restaurants u. s. w. haben in ihm einen exakten Schilderer gefunden. Besonders scheint ihn aber das Spiel des Lichtes, der Reiz, der den prächtigen Räumen der Barock- und Rokokokirchen eigen ist, anzuziehen. Auch hierin ist er Menzel ähnlich. Mit eigener Gründlichkeit hat er dazu eingehende architektonische Studien gemacht; zahllos sind die Farbenskizzen, die er nach der Natur aufnahm. Bald erscheinen darin diese Räumlichkeiten sonnig und licht, hell und freundlich, bald dämmerig leuchtend in Glanz und Pracht. Das Interieur im nächsten Heft gibt eine Ansicht aus der Johanniskirche in München.

W. Löwith. Skizze

Schon bei seinen Bildern aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges bevorzugt Seiler das Soldatenleben. Auch seine Schilderungen aus dem Leben Friedrichs des Grossen gehören in dieses Gebiet. Und selbst in der Wiedergabe des modernen Lebens wird Seiler's Schaffen am nachhaltigsten davon angeregt. So gelang ihm mit dem Bilde „Gefährliche Situation“ ein prächtiger malerischer Wurf. Hier wie nicht minder in dem sorgfältig ausgeführten „Im Repli“ sehen wir den Künstler auch mit den Problemen der Freilichtmalerei vollkommen vertraut. Seine Darstellung verliert dabei nichts an Schärfe und Deutlichkeit, er ist den Gefahren des Pleinairismus entgangen, sein Kolorit ist nie kreidig und farblos geworden. Eine von diesen seinen bekanntesten Leistungen ist das Reiterbildnis des Prinzen Arnulf, das auf der internationalen Ausstellung 1890 im Glaspalast mit der zweiten Medaille ausgezeichnet wurde. „Das Ganze ist seiner Bestimmung entsprechend durch und durch militärisch gehalten, die Einzelheiten der Uniform sind mit unbeschreiblicher Genauigkeit studiert und ausgeführt. Und dabei fehlt es doch wahrlich nicht an Luft in dem Bilde; die dunkel gegen den lichten Himmel abstechende Reiterfigur steht merkwürdig plastisch in der feuchtgrauen Atmosphäre, die für unser München und damit auch für den Exerzierplatz ganz charakteristisch ist.“ So urteilt ein damaliger Berichterstatter über das Werk. Was er hierin hervorhebt, die feine Behandlung von Licht und Luft, ist auch heute noch in Seiler's Bildern eine überaus schätzenswerte Eigenschaft. Er ist nie in den gewöhnlichen

Fehler der Kleinmaler verfallen, nämlich durch die allzu tüftelige Ausführung des Details trocken und hart zu werden. Er wird nicht müde, gerade den atmosphärischen Erscheinungen im Raume in ihrem Einflusse auf die Farbgebung seine stete Aufmerksamkeit zuzuwenden. Ein jedes Bild zeigt ihn mit neuen malerischen Problemen beschäftigt.

Wie sich Löwith und Seiler in die Epoche des Rokoko eingelebt haben und das längst Entschwundene als gegenwärtig vorstellen, dass wir das Motiv selbst lebhaft mitempfinden, so hat uns SIMM durch seine Bilder das Empire wieder näher gebracht. Was sich aber davon in all seinen Schöpfungen wiederspiegelt, ist ein Stück seiner persönlichen liebenswürdigen Natur. Keinem der anderen ist solche Anmut des Ausdruckes eigen; es fehlt nämlich den Werken aller anderen die Schilderung des Weiblichen, ein Element, das Simm's Kunst einen besonderen Zauber verleiht. All den Werken wie „Die Musikpause", „Ungelegener Besuch", „Unterm Lindenbaum", „Besuch in der Loge" haftet der gleiche Reiz an. Auch der radikalste Gegner des Gegenständlichen wird zugeben müssen, die Frauen und Mädchen, wie sie Simm malt, verdienen um ihrer selbst willen dargestellt zu werden.

Ernst ist das Leben, heiter die Kunst. Eine angeborene Freudigkeit scheint das Schaffen des Künstlers zu beseelen; die Grazie, welche seinen Bildern anhaftet, wirkt als der natürliche Ausdruck. Wer sein Atelier betritt, weiss augenblicklich, hier hat die Wiege so vieler Bilder gestanden, aus denen das gesellschaftliche und familiäre Leben des Empire spricht. Wohin der Blick streift, begegnet er bekannten Dingen, so einem Spinett mit eingelegter Arbeit, Stühlen mit steifen oder geschwungenen Lehnen; auf einem Tischchen steht eine Pendule mit Säulen von Alabaster oder auch eine Statuette à la grecque u. s. w. Noch manche Kästen sind mit Urväterhausrat vollgestopft. All diese mannigfachen Gegenstände gewinnen Leben und Bedeutung unter seinen Händen. Was vom Alter längst mit Staub bedeckt ist, lebt durch seinen Pinsel zu neuer Pracht auf.

C. Seiler. Bibliothek

Simm versteht sich gleich den alten niederländischen Kleinmeistern auf das malerische Arrangement des Interieurs; er weiss die Lichtquellen des Bildes so geschickt anzubringen, dass lebhafte Kontraste von Licht und Schatten entstehen, wobei Möbel, Stoffe etc. in Farbe und Form äusserst ansprechend wirken. Zuweilen ist ein solcher Gegenstand, wie auf dem Bilde „Ungelegener Besuch" die seidene Decke auf dem Schosse der Schönen, das Grundmotiv für die farbige Haltung der ganzen Umgebung. In der malerischen Wiedergabe und Behandlung von Stoffen, besonders der in mattem Glanze schimmernden Seide, ist Simm Meister.

W. Löwith pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Disputation

C. Seiler pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Im Repli

Auch bei dem „Besuch in der Loge“ ist der koloristische Reiz des im Lampenlicht festlich erstrahlenden Raumes und der reichen Toiletten für den Maler der Ausgangspunkt. Dass er das Motiv im gegenständlichen Sinne durch einen Vorgang zu beleben wusste, ist ein Verdienst für sich.

Der Beschauer wird auf diese Weise gefesselt und angezogen; der malerische Ausdruck muss sich aber immer mit dem Gegenständlichen decken. In Simm's Bildern erscheint das Vergangene als eine neubeseelte, lebendig anmutende Gegenwart. Diese ist uns so vertraut und bekannt, da die Stoffe zumeist dem alltäglichen Kreise des häuslichen Lebens entnommen sind. Nicht selten führt er uns aber auch in grössere Gesellschaft, in die Salons des Direktoriums oder in

C. Seiler. Hirschpark bei Nymphenburg

eine Soirée vornehmer Musikliebhaber. Das glänzende heitere Bild einer solchen, in vielfache Gruppen geteilten Versammlung bietet ihm reichliche Gelegenheit, seine Kunst in bestem Lichte zu zeigen. Simm beherrscht jeden Stoff und jedes Motiv, gleichviel, ob er den Raum nur mit einigen Figuren belebt und ein paar Töne aus der ganzen Skala auswählt, oder ob er Gestalt an Gestalt zu rhythmisch bewegten Gruppen häuft und Glanz und Fülle an Tönen und Farben aus seiner Palette hervorzaubert. Sein Vortrag ist leicht und fliessend, seine Komposition räumlich wohl abgemessen und überlegt in allen Teilen, das Spiel von Licht und Schatten sorgfältig abgewogen, die Farbgebung zart, doch frisch und immer harmonisch. Trotz der Durchbildung im kleinen und kleinsten bleibt sein Blick doch stets auf das grosse Ganze gerichtet, er verliert sich nicht in's Mikroskopische, sondern strebt immer auf breiter Basis eine volle koloristische Gesamtstimmung an. Die eingehende

Behandlung des Details entspricht nicht allein seiner malerischen Auffassung, es steckt vielmehr auch noch eine spezielle zeichnerische Begabung dahinter. Eine Zeichnung von Simm ist etwas ungemein reizvolles. Der scharfe bestimmte Strich, feingefühlte Umrisse und die satte Tiefe und Breite der Schatten lassen den Stoff und die Farbe der Gegenstände empfinden. Wenn man seine sichere eingehende Charakteristik, welche allen Gegenständen die gleiche Aufmerksamkeit zuwendet, den Fleiss und die Geduld der Ausführung in Betracht zieht, dann ist er wohl den Kleinmalern zuzurechnen; sonst aber hat er mit der blossen Emsigkeit eines modernen Gerard Dou und der Ausführlichkeit der Abkömmlinge eines Balthasar Denner nicht viel gemein, denn Simm hat früher auch sehr grosse Bilder gemalt. Seine frische thätige Gestaltungskraft, die Beweglichkeit seiner Phantasie und die Leichtigkeit seiner kunstgeübten Hand befähigten ihn in erster Linie für eine Spezialität moderner Kunstgattung, nämlich zur Ausführung eines Dioramas, worin das Leben und Treiben in einem Harem geschildert wurde. Sein Aufenthalt in Tiflis im Kaukasus bot ihm reichlich Stoff zu derartigen Studien und Skizzen. Auch in diesen bewundern wir vor allem die Schärfe und Feinheit der Beobachtung und die Bestimmtheit und Sicherheit in der Wiedergabe eines Eindruckes. Wir sehen, dass er sich vermöge seiner natürlichen Anpassungsfähigkeit auf allen möglichen Gebieten der Malerei bewegt hat; er ist im besten Sinne des Wortes ein moderner Künstler und doch immer im Grunde derselbe, eine schaffensfreudige liebenswürdige Frohnatur. Ein Hauch davon ist auch auf alle seine Schöpfungen übergegangen; von ihnen strahlt Licht und Wärme eines sonnigen Daseins aus und sie erfreuen uns als vornehmer Schmuck in harmonischer Umgebung.

C. Seiler. Seitenaltar in Fürstenfeldbruck

Mit einem Hinweis auf KÉMÉNDY's Bild „Der Feigling", das stofflich dem Kreise der Kleinmaler Löwith, Seiler, Simm angehört, sei diese Richtung verlassen. Sie wurde vielfach ein Tummelplatz für malerische Akrobaten oder für unfähige Nachtreter, die den Mangel an malerischem Können vergebens durch ein gefälliges Sujet zu verdecken suchten. Nicht zum wenigsten wurde dadurch die Anschauung hervorgerufen, die Kleinmalerei sei eine Kunst, darin weniger malerisches Ingenium als Sesshaftigkeit und Handwerksfleiss zum Ziele führen.

C. Seiler. Johanniskirche in München

Ein Maler von heutzutage kann selten ganz in der Welt seiner Vorstellung aufgehen, er muss sich mit seiner Produktion an ein grosses internationales Publikum wenden. Die Kenner spüren nach Spezialitäten und wissen sie auch zu finden; im allgemeinen hat aber ein Künstler wenig Aussicht, entdeckt zu werden, wenn er nicht durch irgend eine Eigenheit die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken weiss. Daher ist der Stoff, das Motiv für die Entwicklung der modernen Malerei von grosser Bedeutung geworden. Ein Kunstsalon macht immer den Eindruck eines Treibhauses, in dem aus verschiedenen Spezies wiederum neue Spielarten gezüchtet werden. Was Wunder, wenn die neuen Triebe nach und nach schwächlicher und kraftloser werden! Die Malerei früherer Zeiten ist dagegen ein ursprüngliches, üppig wucherndes Gewächs. Sie erfuhr nicht immer diese aufmerksame Pflege und Überwachung, man überliess sie ihren Trieben; sie wuchs in voller Freiheit auf. Bildung und raffinierte Kultur hatten sie noch nicht so verfeinert, dass nicht Natur in all ihren Regungen darin zu verspüren wäre. Eine gewisse zudringliche Stärke der Empfindung spricht aus jedem Bilde und jeder Eindruck ist voll und sinnlich. Das lyrische Element fehlt durchaus nicht, aber es beherrscht nicht die Produktion in dem Masse wie heute. Jeder Gegenstand im Bilde spricht durch Farbe und Form in seiner ganzen eigentümlichen Ausdrucksstärke. Was für eine getreue, sichere, deutliche Gegenwart steht in den Schöpfungen der alten Meister vor uns da! Sie sahen den Himmel in strahlender Bläue erglänzen, die Erde ergrünen und blühen; mit echter Malerfreude schilderten sie unsere Vorfahren in ihren farbenprächtigen Kostümen. Wenn wir auf unsere Kleidung und das gleichförmige öffentliche Leben und Treiben sehen, begreifen wir wohl, warum so viele in fernabgelegene Zeiten fliehen und dort ihre Stoffe holen. Unendlich viel haben die gelernt, welche verständig genug waren, bei den alten Meistern in die Schule zu gehen. Es ist nicht zu viel

C. Seiler. „Ein Sperling in der Hand ist besser als zehn Tauben auf dem Dache"

behauptet, wenn man sagt, dass jeder eigenartig bedeutende Künstler, der zur Natur in ein persönliches Verhältnis getreten ist, diese durch die Brille der Alten sehen lernte. Gerade in der Kleinmalerei war stets ein gewisser Zusammenhang mit der Tradition vorhanden, da der Technik des Malens immer besondere Aufmerksamkeit zugewendet werden musste. WILHELM von DIEZ und EDMUND HARBURGER stehen auf den Schultern der Alten und fühlen doch lebendig mit der Gegenwart, da sie wie wenige in ihrem Ausdrucke individuell sind. Besonders ist Diez durchaus subjektiv, kapriziös und geistreich in jedem Pinselstrich. Er weiss allem, auch den unscheinbarsten Dingen malerische Qualitäten abzugewinnen. Wie er aus vielen, unendlich vielen Farbflecken einen prächtigen harmonischen Gesamteindruck entwickelt, daran erkennen wir am besten seinen angeborenen malerischen Sinn. Das ist kein mühsam zusammengetragenes Werk, wobei etwa das Gegenständliche das Ganze wie ein Reif das Fass zusammenhalten muss, alles ist vielmehr aus einer Anschauung heraus entstanden. Das Motiv dient ihm nur dazu, seine koloristischen Empfindungen in allen Nuancen spielen zu lassen. Wie Leibl sich der Darstellung des Landvolkes zuwandte, da er hier in der Schilderung ihrer malerischen Tracht und Umgebung den Reichtum seiner Palette entfalten konnte, so behandelt Diez aus ähnlichem Bedürfnis heraus das Mittelalter. Bekannt sind ja seine fahrenden Gesellen, Strauchdiebe, Marodeure und sein Bettelvolk aller Art, nicht minder aber auch seine so ausgezeichnet behandelten Pferde. Hierin ist Diez Spezialist. Er malt das Pferd um der malerischen Erscheinung willen, schlecht und recht mit ausgesprochenen individuellen Zügen. Durch seine Kunst erhalten sie aber doch ein überaus prächtiges und vornehmes Gepräge. Wie Sammet schimmert die Haut im weichen Glanz und Spiel des Lichtes. Diese Wirkung ist eine Folge der technischen Feinheit seiner Malerei, die äusserst angenehm auf das Auge wirkt und dadurch sympathische Empfindungen erregt.

Franz Simm pinx.

Copyright 1900 by Franz Hanfstaengl

Besuch in der Loge

C. Seiler pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Münchhausen

Diez hat auf dem Gebiete der Kleinmalerei sicher anregend gewirkt, trotzdem seine Anschauungen das Resultat einer eigenartigen individuellen Anlage sind.

Die alten niederländischen Kleinmeister malten mitunter eine wenig distinguierte Gesellschaft in sehr obskuren Räumlichkeiten, aber sie verstanden es, aus diesem Milieu heraus pikante und reizvolle Stücke für das Auge des Liebhabers zu schaffen. Ob ein Maler in seinen Motiven in abstrakter Idealität sich ergeht oder ob er die Dinge der realen Welt zum Vorwurfe nimmt, ist einerlei, wenn er nur den Stoff dazu benützt, reizvolle Bilder zu schaffen. Der Gegenstand, welcher Art er auch immer ist, wird durch die künstlerische Gestaltung geläutert. Durch den Arbeitsprozess wird er von allem nebensächlichen Beiwerk und jeder Art von Zusätzen befreit und in die Sphäre rein sachlicher Anschauung emporgehoben. Denn in der Natur der Gegenstände liegt weder der Begriff rein oder unrein, schön oder hässlich, anmutig und liebenswürdig, abstossend und schrecklich, erst unsere Empfindung und Vorstellung macht sie so scheinen. Es fehlt in der bildenden Kunst nicht an Obscönitäten und Seltsamkeiten — und doch lässt sie eine entsprechende Darstellung uns nicht in diesem Sinne empfinden, so wenig als vollkommene Schönheit und seelischer Reiz des Ausdruckes beim ruhigen Beschauer eine andere als objektive Teilnahme erregt. Wilhelm Bode erzählt in seinem Buche „Goethe's Ästhetik" eine charakteristische Geschichte: „An einem kalten Wintermorgen 1803 trat ein schöner und liebenswürdiger Jüngling in die weimarische Sammlung, noch ehe die Zimmer geheizt waren. Von allen Bildern zog ihn die Caritas von Lionardo da Vinci in einer vortrefflichen Kopie von Riepenhausen am stärksten an. Die süsse Traurigkeit des Mundes, das Schmachtende der Augen, die sanfte, gleichsam bittende Neigung des Hauptes sprachen zu ihm. Der Jüngling schaute sich um: er war allein mit dem Bilde! Und da konnte er sich nicht enthalten, einen Kuss auf das Glas des Rahmens zu drücken, gerade über den süssen Mund der Caritas! Es sah ja niemand!"

Franz Simm. Bildnis meiner Jüngsten

Das Gegenständliche soll uns anziehen und interessieren, aber nicht irritieren und Illusionen erwecken, die von der realen künstlerischen Erscheinung des Gemäldes, von seinen Farbharmonien und sonstigen Vorzügen ablenken. Zeigt sich eine vertraute bekannte Welt im Bilde, so ist das ein grosser Vorteil, weil sich der Beschauer viel rascher in das Kunstwerk einfühlt. Darin waren besonders die Niederländer Meister, bei denen wir auch viel Derbes und Alltägliches finden.

Vor allem verstand es Adriaen Brouwer, aus dem Leben des niederen Volkes, wie es sich in

öffentlichen Schenken und Herbergen abspielte, viel ergötzliche Motive für die Malerei herauszugreifen. Aber obwohl er, eine subjektiv empfindende temperamentvolle Natur, an den Vorgängen selbst Anteil genommen zu haben scheint, lässt er doch die Trivialität derselben vollständig vergessen durch seine malerisch so ausserordentlich geistreiche Schilderung. Sein Genie gestaltet selbst Szenen wie jene, da der Vater sich um sein Kind bemüht in Geschäften, die man sonst willig Kinderfrauen und Mägden überlässt, zu einem malerischen Sujet ersten Ranges. Groteske Gestalten sind in seinen Bildern genug enthalten, und doch vermitteln sie immer die reinen Freuden, die einem aus der beschaulichen Betrachtung von Kunstwerken erstehen. Wir fühlen augenblicklich, welche Lust am Malen ihn erfüllt hat, wie sein ungewöhnliches Genie sofort das Künstlerische in jedem Vorwurfe hervortreten lässt. Sehen, Vorstellen und Gestalten ist bei ihm ein einheitlicher Prozess, daher wirken seine Bilder so unmittelbar. Brouwer ist der freieste Künstler im rein malerischen Ausdrucke. Es ist ganz natürlich, dass man in der Zeit, wo die Malerei sich mit Eifer koloristischen Bestrebungen zuwandte, auf diesen Meister wie überhaupt auf die Niederländer zurückging.

Franz Simm. Studie zu einer Illustration für die „Fliegenden Blätter"

Auch EDMUND HARBURGER hat sie fleissig studiert. Das Milieu, das er in seinen Darstellungen bevorzugt, ist ein ähnliches. Allein er empfindet als ein moderner Mensch mit kühler Objektivität und sachlicher Schärfe der Beobachtung. „Wenn man die Wirtshausbilder, die Raufer, Trinker und Würfler, die Bauerntänze und Schlägereien Brouwer's, Ostade's und Teniers' betrachtet, wird man das Gefühl nicht los, dass ihre Maler auch zugleich mitzechende und mitwirkende Personen in diesen burlesken Szenen gewesen sind, und die Chronisten der holländischen Kunst haben auch diese Empfindung zum Nachteil ihrer malenden Helden weidlich ausgebeutet. Vor ähnlichen Bildern Harburger's hingegen, vor seinen einsamen und Gesellschaftstrinkern, vor seinen Rauchern und Kartenspielern, vor seinen Bierverzapfern und Weinschenken nimmt man wahr, dass der Maler mit kühler Gelassenheit und mit unbeeinflusster Aufnahmefähigkeit über seinen Modellen stand. Wenn ihn bei seinen Studien eine Leidenschaft beseelt hat, so war es die, alle Linien, Fältchen, Runzeln und Warzen der Haut, welche durch das jeweilige Mienenspiel seiner Originale in Bewegung gesetzt werden, mit peinlicher Sorgfalt auch auf die gemalten Abbilder zu übertragen. In diesem Bestreben spitzt sich sein Pinsel fast zu der Feinheit des Zeichenstiftes zu, und hier kam ihm die grosse Übung zu statten, welche er sich im

Franz Simm. Studie

Zeichnen angeeignet hatte.“ Der Zeichner Harburger ist nicht zum wenigsten durch die grosse Verbreitung der „Fliegenden Blätter“ weitum bekannt geworden. Man kennt seinen Strich, seinen scharfen Blick für das Charakteristische einer Erscheinung. Er gibt den malerischen Eindruck mit aller Frische wieder; das Detail ist ungemein stofflich gefühlt und die eigenartige Struktur der Haut, Haare und Gewandung sind trefflich behandelt. Man sehe daraufhin nur den Studienkopf des alten Mannes mit dem Cylinder an, oder die beiden Arbeiter, von denen der eine heftig auf den anderen einredet. Er führt solche Zeichnungen meist mit Kohle aus. Dieses Verfahren entspricht am besten seiner Anschauung, die im Grund immer die malerische Erscheinung festhält. Gewandt und sicher zeichnet er das Wesentliche schon durch einen leichten Umriss. Die Studie eines Mannes, der aufmerksam durch seine Brille äugt, lässt die Lebendigkeit seiner Beobachtung und die Treffsicherheit seiner Hand bewundern. In der feingefühlten Kontur zeigt sich auch sein entwickeltes Formgefühl.

Als erfahrener Zeichner weiss er, welche Bedeutung der Umrisslinie zukommt, da sie allein einen lebensvollen Eindruck vermittelt. Harburger begnügt sich oft mit einfachen Notizen, versteht aber trefflich, alle Besonderheiten in Haar- und Barttracht, Schnitt der Kleidung und Art der Kopfbedeckung anzudeuten. Dabei betont er das Originelle der äusseren Erscheinung ziemlich stark, und durch dieses bestimmte Hervorheben eigentümlicher Züge erreicht er jene Wirkung, die wir eine humoristische nennen. Vergleichsweise sehe man daraufhin nur die beiden Zeichnungen mit den scheltenden Bauern und den disputierenden Arbeitern an. Die Schärfe der Beobachtung ist in seinen Ölbildern, die in rascher Folge neben seinen Zeichnungen entstehen, zu einem fast lyrischen Ausdruck gemildert. Der Künstler, der so pointiert zu charakterisieren versteht, liebt es, in feingefühlten Stimmungsbildern sich zu ergehen, in „Sorgenvoll“ und „Stilles Glück“ dient ihm die Darstellung des Raumes als Ausdruck seiner Empfindungen.

Franz Simm. Studie zu dem Bilde „Musikpause“
(Verlag von Franz Hanfstaengl, München)

Wir glauben, die Stube der alten Frau, die in Leid versunken in ihrem Sorgenstuhl sitzt, habe Anteil an ihrer Betrübnis und ihrem Kummer. Fahles Licht durchzittert das kahle nüchterne Gemach. Ganz andere Gefühle erweckt das Spiel von Licht und Schatten in dem „Stilles Glück“ benannten Gemälde. In diesen beiden Stücken erweist sich Harburger als ein Meister

Franz Simm. Porträtstudie

in der Schilderung dämmeriger Innenräume. Das Licht dringt nur durch kleine niedrige Fenster herein, wird durch den verschiedenartig abgeteilten Raum vielfach gebrochen und umwebt jeden Gegenstand wie ein feiner duftiger Schleier. Lichtschwingungen in allen Abstufungen und Nuancen von fast farblosen kühlen grauen Tönen bis zu den intensiven Färbungen des Helldunkels lässt er in seinen Bildern spielen. Kein greller Lichtstrahl, keine undurchsichtigen dunklen Schatten, keine gleissenden prangenden Farben, überhaupt keine starken Kontraste und effektvollen Wirkungen, immer nur ein weicher angenehmer Akkord von zart abgestimmten Tönen umschmeichelt das Auge.

Eine behagliche wohlige Atmosphäre durchweht die Kneipen, Keller und Wirtschaften, in denen die bekannten Gestalten öfters auftauchen. Da sitzt z. B. in einem dumpfen Keller, eingekeilt zwischen zwei mächtigen Fässern, ein feister Mann, dem stillen Suff ergeben. Hier ist alles vertreten, was einem bayerischen Bierkeller seine ausgesprochene, eigenartige Physiognomie gibt. Ebenso vertraut ist Harburger mit dem gesamten Inventar. Er schildert mit Vorliebe Räumlichkeiten mit primitiver Ausstattung, so die bekannten langen Bänke, auf denen die ziemlich Angeheiterten immer näher der Ecke zu rücken. Es finden sich auch die massiven eichenen Tische, mit breiten Fussleisten versehen, und die charakteristischen dreibeinigen Stühle, die bei schweren Raufereien oft eine bedeutsame Rolle spielen. Das ist im allgemeinen der immer wiederkehrende Hintergrund, die Bühne, auf der die dicken Wirte, beschaulich veranlagte Schenkkellner, dralle Kellnerinnen, die stillen und lauten Zecher, politisierende Handwerker oder Bauern in bunter Abwechslung auftreten.

Neben dem rein Koloristischen interessiert dabei auch das Gegenständliche; es erscheint als das Medium, durch das der malerische Eindruck spricht. In Harburger's Schöpfungen ist es nicht gerade die Unmittelbarkeit des Ausdruckes, wie sie geradezu packend in Brouwer's Bildern hervortritt, so dass auf den naiven Beschauer der Inhalt stärker wirkt als die Form, sondern hier ist es das feinentwickelte malerische Problem, in dem der Inhalt ohne Rest aufgeht. Der Stoff durchdringt das Ganze, geradeso wie ein Stück Zucker ein Glas Wasser. Es ist eine Harmonie, eine Einheit, was sich dem Auge darstellt: ein behaglicher Schlemmer beim vollen Kruge, ein alter Schäker und eine lustige Dirne, ein verkommenes Subjekt, morsch und mürbe in seinem ganzen

J. Kémendy pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Feigling

Wilh. von Diez pinx.

Phot. F. Hanfstaengl. München

Excellenz auf Reisen

E. Harburger. Skizze

Äussern, ein Schankwirt neben dem Fasse u. s. w. Man hat bei Harburger in einzelnen Besprechungen auch vorzüglich auf das psychologische Moment in seinen Darstellungen hingewiesen und gesagt, er wäre ein Humorist. Georg Fuchs hat darüber in der allgemeinen Kunstchronik in einem Aufsatz ausgeführt: „Von den drei grossen Humoristen der Gegenwart ist Harburger bei weitem der ernsteste. Rascher wie bei Wilhelm Busch und Oberländer folgt bei der Betrachtung seiner Produktion auf die überraschende Heiterkeit des ersten Eindruckes eine seltsam ernste Bewegtheit. Wohl sind sie alle komisch, diese dummpfiffigen Bauernschädel, diese Protzenfratzen und verschmissenen Bierstudenten, diese seichten Modefexen und frechen Stromer, diese sarkastischen „Pfälzer Krischer“ und diese gemütlichen „Weinschnutten“; wohl geben sie uns Grund zum Lachen, wenn der Künstler sie in ihrer Wahrheit aus dem Strome der raschflutenden Erscheinung emporhebt. Sie wirken komisch, weil wir sie für sich erblicken, ausgelöst aus der Verkettung der bedingenden Kräfte und ihrer Weiterwirkungen, weil sie uns unvermittelt, plötzlich, ganz ohne verwischenden Kommentar, ohne ablenkende Umgebung vor Augen stehen.“

Fuchs sucht an der Hand der Schopenhauer'schen Definition des Humors den Nachweis zu bringen, dass auch Harburger's Humor einer tiefernsten Betrachtung entspringe. Damit lässt sich wohl das subjektive Element bei ihm erklären, nicht aber das objektive der künstlerischen Darstellung.

Um darauf hinzuweisen, muss man den Zeichner Harburger mit Oberländer und Steub vergleichen. Man wird dann, wenn es überhaupt möglich ist, zu einem viel eingehenderen Verständnisse des Humors in der bildenden Kunst gelangen.

Kehren wir zu dem Maler Harburger zurück, der in seinem Schaffen Schenken und allerhand obskure Räume bevorzugt, da er hier die seinem

E. Harburger. Skizze

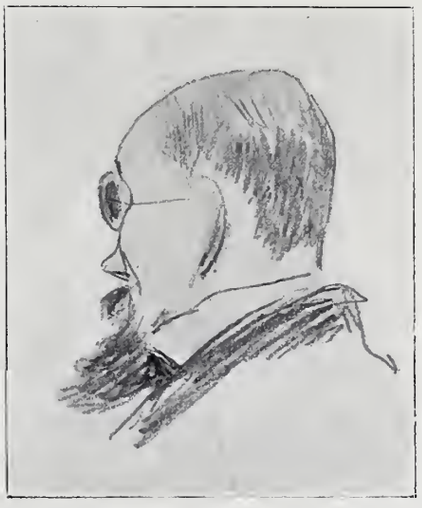
E. Harburger. Skizze

Geschmacke zusagenden malerischen Qualitäten findet. Und wenn auch in seinen Bildern vielfach ähnliche Sujets wiederkehren, wie sie die alten Niederländer zur Darstellung angeregt haben, die es vorzüglich verstanden, aus dem Kompost einer faulen Gesellschaft die delikatesten Spargeln für die Gourmands zu ziehen, so erscheint bei ihm doch alles von einem ganz anderen Standpunkt aus betrachtet. Technisch sind seine Bilder bis aufs äusserste vollendet; nirgends zeigt sich dem Auge ein toter Punkt, die ganze Malfläche ist durch das Spiel von Licht und Schatten und den zarten Reiz der Farbe belebt. Nirgends wirkt sie materiell und schwer; es ist vielmehr eine mit feinfühliger Empfindung durchgeführte Harmonie von Tönen in allen Nuancen und Abstufungen. Er ist ein Meister in der Verwendung von kühlem Grau, gebrochenem Weiss und leuchtendem durchsättigtem Schwarz; seine Skala ist nicht reich, aber immer vornehm und er versteht sie trefflich zu spielen. Ebenso ist der Schauplatz, auf dem Harburger seine bekannten Gestalten vorführt, ein kleines Stück Welt aus dem gewöhnlichen Leben, allein er weiss jede Situation anziehend und frisch zu gestalten, das triviale Alltägliche ersteht in seiner Kunst zu immer neuem und verjüngtem Dasein.

Es lässt sich leicht nachweisen, dass die Kleinmalerei im grossen Ganzen stofflich und inhaltlich nicht allzuweit über die durch die Tradition gewiesenen Wege hinausgegangen ist; vielleicht am ehesten ist sie in den kleinen Kabinettstücken der Landschaftsmalerei an neuere Probleme herangetreten. Zwar hat schon Wouwerman Ansichten des flachen Landes gemalt und sie mit allerlei koloristisch reizvollen Staffagen belebt. Auch hier sehen wir zuweilen einen Kriegsmann vor der Schenke, Fuhrleute, Pferde u. s. w. Und was hat auf diesem Gebiete nicht auch schon der alte Pieter Brueghel gemalt!

E. Harburger. Skizze

ROBERT SCHLEICH ist, angeregt durch Wilhelm von Diez, im Verlaufe seiner malerischen Entwicklung folgerichtig von den alten Niederländern ausgegangen; er hat sich aber auch ebenso gut die Resultate der modernen Freilichtmalerei zu Nutzen gemacht. Allein er hat nicht bloss experimentiert, was viele für die Hauptsache halten, sondern wenn er als ein begabter Landschaftsmaler den atmosphärischen Erscheinungen gespannte Aufmerksamkeit zuwendet, so thut er dies mit dem geübten Auge des



E. Harburger. Vier Skizzen und eine Zeichnung aus den „Fliegenden Blättern“

E. Harburger. Selbstbildnis

erfahrenen Künstlers, der fleissig Eindrücke in der Natur sammelt, um sich mit um so grösserer Freiheit dennoch von seiner eigenen Vorstellung leiten zu lassen; er benützt die Natur nur als Korrektiv. Im übrigen erfindet er seine Landschaften oder reproduziert und gestaltet vielmehr das irgendwo gesehene und empfangene Eindrucksbild. Trotzdem ist in seinen Bildchen, die so frisch und unmittelbar wirken, vielleicht kein Strich im Freien gemalt und dennoch z. B. der Charakter der Hochebene mit ihren eigentümlichen Luftströmungen und Wolkenbildungen, sowie das Terrain und die Vegetation durchaus richtig beobachtet und geschildert. Es liegen eben diesem Schaffen sorgfältige Studien und stets erneute Beobachtungen zu Grunde. Man merkt es seinen Arbeiten an, dass der Maler stets Fühlung mit der Natur behält. In der That durchzieht er als Jäger bei Wind und Wetter, bei Regen und Sonnenschein das Land. Einer seiner bekanntesten Vorwürfe zeigt eine Ebene; weit schweift der Blick über die im bläulichen Duft verschwimmende Ferne. Am Horizont sieht man den aufragenden Kirchturm oder etliche weissgetünchte Giebel einer Ortschaft. Sengende Hitze brütet über der weiten Fläche. Es ist die Zeit der Heuernte, fleissige Hände rühren sich. Hoch beladen steht der Wagen. Unterdessen haben sich bleifarbene Wolken am Horizont aufgetürmt, ein Gewitter ist im Anzug. Schleich ist durch dieses Motiv bekannt geworden und er hat es ungezählte Male in immer neuen Variationen gemalt. Seine leichte, geübte Hand lassen besonders die beiden hier als Illustration beigegebenen Ölstudien erkennen; sie wirken wie geistreiche Improvisationen.

* ☆ *

E. Harburger. Aus den „Fliegenden Blättern"

Rob. Schleich pinx.

Phot. F. Hanfstaengl. München

Aufsteigendes Gewitter

Edm. Harburger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl. München

Ein alter Schäker

Rob. Schleich. Ölstudie

Resumieren wir zum Schluss die Anschauungsweise der Kleinmalerei nochmals kurz, so finden wir, dass sie sich in ihren konsequenten Vertretern zu einer positivistischen Wiedergabe der Eindrücke bekennt. Sie will die Natur so getreu wie möglich darstellen, überhaupt den Anschein des Wirklichen erwecken; reine Nachahmung ist ihr Ziel. An der Hand der Objekte sucht der Maler den Gegenstand mit aller Ausführlichkeit wiederzugeben — er imitiert ihn sozusagen. Vorzugsweise beschäftigen ihn Vorwürfe der unbelebten Natur; er stellt Geräte, Gefässe u. a. m. zu Stilleben zusammen. Ist es der Reiz der malerischen Erscheinung, die ihn dabei fesselt, so sind es nicht weniger auch die interessanten Details, die seinen Fleiss zu möglichster Naturtreue anspornen. Das gewissenhafte Eingehen auf das Kleine und Kleinste entspringt der Nahbetrachtung, die auf jede Impression verzichtet; der Kleinmaler sieht scharf und betont die Einzelheiten, er beabsichtigt mehr sein Objekt zu beschreiben, als einen allgemeinen malerischen Eindruck davon zu geben. Nicht selten sehen wir, dass er es mit stereoskopischer Schärfe und Genauigkeit darstellt. Bei solch intensiver Beobachtung und solch fleissigem Studium entwickelt sich naturgemäss eine künstlerische Anschauung, welche darauf ausgeht, die eigentümlichen Merkmale jeder Erscheinung in ihrer vollen optischen Stärke festzuhalten. Wenn sich diese Betrachtungsweise vorzüglich der Darstellung des Menschen in allen möglichen Situationen und Zuständen zuwendet, so entwickelt sich im Maler der Charakteristiker. Kronberger's Kunst bietet ein Beispiel hiefür. Die Darstellung kann sich darauf beschränken, gewisse Äusserlichkeiten, originale Züge, z. B. in der Bewegung und in der Formbildung des Individuums oder auch in der Kleidung festzuhalten. Ist der Künstler nur nach dieser Seite hin veranlagt, so besteht die Gefahr für ihn, sich in seinen Motiven zu wiederholen und in Manier zu verfallen. Bei aus-

E. Harburger. Aus den „Fliegenden Blättern"

gedehnterem Beobachtungsgebiet und bei tiefer gehender Charakterisierung wird sich der Kleinmaler nicht nur auf vereinzelte Erscheinungen beschränken, sondern sein Interesse einem grösseren Kreise zuwenden und in der Schilderung des gesellschaftlichen und öffentlichen Lebens seiner eigenen Zeit oder auch einer entfernteren Periode Stoff zu neuen Aufgaben finden. Beim Studium eines reicheren Milieus ergibt sich leicht Anlass zur Erfindung koloristisch reizvoller Szenerien, in denen sich bei umfassender Welt- und Menschenkenntnis zugleich eine Menge feinpointierter hervorstechender Züge anbringen lässt. Auf diese Weise entsteht das novellistische Genre.

Simm, Seiler und Löwith bewegen sich darin mit Grazie und Anmut. Mit Kenntnis und Geschick weiss der künstlerische Esprit interessante und anziehende Sujets koloristisch einnehmend und fesselnd zu gestalten. Wieviel nach dieser Richtung hin Einflüsse auswärtiger berühmter

Rob. Schleich. Markt in Erding

Maler, wie Meissonier u. a. m., und von den einheimischen Spitzweg und Wilhelm von Diez vermittelt haben, ist gar nicht abzusehen. Aber auch den obengenannten gebührt das entschiedene Verdienst, das Stoffgebiet der Kleinmalerei um neue originale Züge bereichert zu haben.

Wenn nun bei der Gabe eindringender Beobachtung und bei scharfem Charakterisierungsvermögen eine ganz eigenartige individuelle Anschauungsweise sozusagen zwischen den Gegenstand und eine nüchterne Objektivität tritt, so entsteht nicht selten ein Produkt, das wir ein humoristisches nennen. Insofern als andauernde Konzentration, tieferes Studium des Objektes und Neigung zu allzu positivistischer Wiedergabe des Gesehenen mit der Vorstellungs- und Darstellungsweise des Kleinmalers zusammenfällt, darf man die humoristische Darstellung auch dem Gebiete der Kleinmalerei zuweisen, obwohl sie durch ihre Naivität und Tiefe der Empfindung und die Simplizität des Ausdruckes darüber hinausgeht.

Die Abkunft der Kleinmaler von den mittelalterlichen Kalligraphen und Miniaturmalern ist in den Feinmalern des Rokoko noch recht deutlich zu erkennen; sie haben unnachahmliche Meister-

Rob. Schleich. Markttag in einem oberbayrischen Gebirgsdorf

werke von seltener Harmonie und eigenartigem Schmelz der Farbe geschaffen. Bis zu dieser Periode hat die Kleinmalerei an ihren technischen Überlieferungen festgehalten und ihre Meisterschaft in einer aufs

Rob. Schleich. Vor dem Wirtshaus

höchste verfeinerten technischen Virtuosität gesehen. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts, als man die Tradition nahezu vergessen hatte, waren es fast ausschliesslich Kleinmaler, welche die ganze Technik

bewahrten und beherrschten. Auch ihnen boten zunächst die niederländischen Meisterwerke eine bekömmliche Nahrung.

Man liebt es in der Zunft, die Kleinmalerei hintan zu stellen. Aber wir brauchen nach all den Ausführungen wohl nicht zu wiederholen, dass dieser Kunstzweig mit jedem anderen einen Vergleich aushalten kann.

Der Kleinmaler darf mit dem Dichter sagen: „Mein Glas ist nicht gross, aber ich trinke doch aus meinem eigenen Glase".

Rob. Schleich. Ölstudie

Cesare Laurenti

VON

L. BROSCH.

Den aus aller Herren Ländern über die Alpen gekommenen Fremden, der von Italiens tiefblauem Himmel träumend, ihn nicht immer findet, der an der Blütenpracht des Frühlings und am Farbenspiel des Herbstes das Auge erquickt, die Galerien abläuft, die Sehenswürdigkeiten bewundert oder bekrittelt, — den reizt es selten, sich um die Leistung der modernen Kunst in dem gesegneten Lande zu kümmern. Und das ist ihm wahrhaftig nicht zu verargen. Denn wie in der schönen Literatur die Strömung seit geraumer Zeit aus dem hohen Norden, aus Norwegen und Russland, mit den stärksten Impulsen hervorbricht, so hat Italien in der bildenden Kunst seinen tonangebenden Einfluss verloren. Wer hier nach neuen Talenten sucht, die zwar überall sehr rar sind, findet sich zumeist enttäuscht. Der Eisenbahnverkehr bringt wohl Hochzeitspaare, vergnügte Touristen ins Land; auch ernste Gelehrte, die wie Maulwürfe in den Archiven herumgraben, aber Italiens Import an Geistesprodukten ist ein spärlicher. Und doch könnten die Völker so viel von einander lernen oder, durch üble Beispiele gewitzigt, vieles auch verlernen. Das Fremde wäre freilich hier wie anderwärts nicht so ohne weiteres als gangbare Münze aufzunehmen; es müsste als Rohstoff behandelt, verarbeitet, umgeprägt werden. Man erkennt daran Schwäche und Kraft, es ist ein Massstab allgemeinen oder wenigstens allgemein kursierenden Wertes. Man kann sich deshalb den Maler, von äusserst seltenen Ausnahmen abgesehen, von den herrschenden Kunstströmungen der Gegenwart beeinflusst denken. An diesem Einfluss gebricht es hier, so dass alles, was anspornt oder enthusiasmiert, zu einem Schattengebilde verblasst, während das Bleibende im Wandel der Zeiten die Routine ist. In vielen italienischen Ausstellungen, die ich durchgemacht habe, konnte ich keinen jungen Nachwuchs entdecken. Den schlimmsten Übeln abzuhelfen, war man in den Venezianer internationalen Ausstellungen und der letzten dekorativen von Turin bestrebt; aber es fehlt auch an einem kauflustigen Publikum, an kunstliebenden und kunstverständigen Gönnern. Alles dies erwogen, ist es begreiflich, dass den Malern die Begeisterung erlahmt. Manche versuchen, frische Eindrücke aus München oder Paris in die Heimat zu bringen, wie es in Deutschland Gepflogenheit junger Künstler ist, nach Italien zu pilgern, um ihr Schauen und Können zu schärfen. Möge diese beiderseitige Wanderlust auch die rechten Früchte tragen!

Ich will einen italienischen Maler der Gegenwart dem deutschen Publikum vorführen: Cesare Laurenti, dem vielleicht dauerndes Interesse abzugewinnen ist.

Laurenti wurde zu Mesola bei Ferrara, einem Landsitz der Este, wohin sie auf Jagden zu gehen pflegten, im Jahre 1854 geboren. Als Kind tummelte er sich in dem an geschichtlichen Reminiszenzen so reichen Ferrara herum — der Stadt, wo einst der erste Pulsschlag modernen Lebens sich regte und jetzt nur Öde und Verlassenheit herrschen. Die breiten, einst von glanzvoll, jetzt traurig aussehenden Palästen umsäumten Strassen, das düstere Schloss der Este, der herrliche in echtem Renaissancestil gehaltene Glockenturm des Doms: alles erinnert an Tage des Glanzes und des Schreckens, die Spuren hinterliessen, welche in totem Stein und ewig lebendigem Kunstwerk zu uns sprechen. Hier dichteten Ariost und Tasso, malten Cosimo Tura, Piero della Francesca, Dosso Dossi; hier blutete Parisina, seufzten die Brüder Herzog Alfonsens, des Gemahls der Lucrezia Borgia im Kerker; hier war alles sprühende Lust, Freuden und Leiden die Fülle, Schaugepränge ohne Ende, Heiterkeit und Frohsinn, die freilich zuweilen von entsetzlichen, nicht bloss gespielten, sondern erlebten Tragödien unterbrochen wurden. Und jetzt begegnet man in Gassen und auf Plätzen wenig Fussgängern, seltener noch einem Wagen. Ferrara bietet heutzutage einen trostlosen Anblick; es herrscht da lautlose Stille, nur unterbrochen durch den Widerhall von Schritten und das Rauschen der Blätter auf den Bäumen längs der Alleen, welche vom Stadtthor zu den öffentlichen Gärten führen. Die Stadt ist wie ausgestorben, siecht altersschwach dahin und lässt die Hoffnung ihres Wiederaufblühens nur schwer aufkommen.

Wie es möglich war, dass in einer Stadt, die kindlichem Sinne so wenig Anregung bietet, schon in früher Jugend der Hang zur Kunst bei Laurenti sich kund gab, wird vielen ein Rätsel bleiben. Er sah einst Kupferstechern bei der Arbeit zu und dies erweckte in ihm sofort die Lust, es ihnen gleichzuthun. In Padua, wohin er bald übersiedelte, waren seine besten Freunde Zimmermaler. Während diese an Wänden und Decken ihre groben Pinsel führten, zeichnete er Köpfe, wo immer er nur konnte. In einem herrschaftlichen Hause, in das er die Leute oft zur Arbeit begleitete, trieb er sein Wesen, das endlich die Aufmerksamkeit des damaligen Kunsthistorikers Selvatico weckte, der ihn dem Grafen Ferri empfahl. Laurenti sollte nach dem Willen dieses glücklich gewonnenen Mäcens Kupferstecher werden; denn man hegte die Absicht, in Padua eine xylographische Schule zu gründen. Bald musste aber der Jüngling einen schweren Kampf mit seinen Gönnern bestehen: er wollte um jeden Preis Maler werden. Die Jugend ist stürmisch gesinnt, enthusiastisch angelegt und manches, das von ihr erstrebt wird, überzeugt oft ernste gewiegte Männer, trotz der vielen Enttäuschungen, die sie erlebt haben. Laurenti siegte und wurde zu seiner weiteren Ausbildung nach Florenz geschickt. Er kehrte der alten Universitätsstadt den Rücken und zog nach dem Arno voller Zukunftspläne. Hier auf der Akademie lehrte der pedantische Ciaramfi, bei welchem Meister der zugereiste Schüler es beinahe fünf Jahre aushielt. Dann aber gingen ihm die Augen auf und er merkte, dass man in Florenz nicht Kolorist werden konnte. Man sah dort die Farbe oft falsch, stets konventionell. Zur weiteren Ausbildung begab sich Laurenti nach Neapel, wo der hochbegabte Domenico Morelli nicht nur ein gediegener Maler, sondern auch der Mann war, junge Herzen durch

seine flammenden Worte zu entzünden. Des weiteren führten Laurenti's Wege nach Venedig, welche Stadt ihn so bezauberte, dass er sie zu seinem ständigen Wohnsitz wählte und auch jetzt noch freudenfroh hier schafft und waltet.

Venedig ist für so manche Künstlernatur die blaue Blume der Romantik, es gleicht einer vornehmen Schönheit, welche unnahbar bleibt und eben deshalb vielleicht die Herzen mit unversiegbarer Sehnsucht erfüllt. Auch wenn die Tage düster sind, vom matten Licht beschienen, ver-

Cesare Laurenti. Liebesgeschichten

schmilzt in der Lagunenstadt alles in koloristisch höchst wirksames Farbenspiel, zu malerischem Duft. Die feuchte Grundstimmung ist nicht schwer und dumpf, sondern transparent, wie hingehaucht, das sensitive Auge erquickend, die Sinne reizend zu zart gehaltenen Effekten.

Die neapolitanische Schule, die zumeist frivol und leer in der Farbe war, hatte auf Laurenti noch nicht ihre ganze Wirkung eingebüsst; doch er musste binnen kurzem, auch ohne seinen Willen, der venezianischen Genremalerei sich zuwenden; so forderte es unbedingt das kauflustige Publikum. Seine Bilder fingen denn auch an, reissend Abgang zu finden. Venedig war in jener Zeit förmlich eine Goldgrube für die Maler. Die Kunsthändler aus England hatten es zu ihrer

Cesare Laurenti. Auf steinigem Wege

Bezugsquelle gemacht, aus der sie mit vollen Händen schöpften, was nur zu fassen und zu greifen war. Es entwickelte sich ein lebhafter Ausfuhrhandel von Kunstwerken; selbst die mittelmässigsten Maler konnten dabei prosperieren oder wenigstens ihren täglichen Lebensbedarf decken.

Der Aquarellist Ludwig Passini, ein behaglicher Erzähler venezianischen Lebens, der naiven Knabenköpfen, Prozessionen und anderen Volksszenen, in spitzpinseliger Manier aufgefasst, Reiz verleiht voller Pikanterie und heller Auffassung; dann van Haanen, der bei liebevollem Eingehen auf's Detail die Grösse der Anschauung der Natur nie verleugnet und stets unverwandten Blicks sein Ziel im Auge behält, auf Zeichnung und Farbe genau berechneten Wert legt; ferner der vorzügliche Giacomo Favretto, der eminente Kolorist und Volksschilderer ersten Ranges (siehe meine Monographie über ihn in der „Kunst unserer Zeit" 1902 Lieferung 3): dies waren in Venedig die tonangebenden Maler, die Elite, um welche, wie um einen Bienenstock, die grosse Schar anderer schwärmte. Laurenti pflegte derzeit auch das novellistische Genre, und ich will vorerst seine in dasselbe schlagenden Werke betrachten und mich fragen, wie viel freies, originelles Anschauungsvermögen er auf diesem Felde entfaltet hat.

Das Bild, welches er „Liebesgeschichten" betitelt, zeigt uns ein echt venezianisches Interieur: weiss getünchte Mauer, an der ein Vogelhaus, ein Piazetta-Stich und allerlei Kram hängen; in dem Raume sitzen sechs schmucke Perleneinfasserinnen um einen schwarzgelockten Fischer in der Runde; sie verschlingen ihn mehr mit den Augen, als ihm zuzuhören, nur eines der Mädchen brütet wehmütig vor sich hin. Wenn auch die Geschichte, welche er vorträgt, nicht besonders interessant und dezent sein mag, die Schönen machen sich darüber keine Skrupel. Die weniger schamhaften zeigen ihren entblössten, vollen runden Vorderarm, sind kokett gekämmt, mit Blumen im Haar und in bunter Volkstracht. Man ahnt, dass sie im Augenblick die bösesten Rivalinnen werden könnten! Ich weiss nicht, weshalb ich, dieses Bild beschauend, unwillkürlich an das Urteil des Paris erinnert werde. Allerdings teilt der junge Fant diesmal, anstatt des Apfels, feurigen roten Wein aus, den er in einem auf respektablen Inhalt deutenden Kruge neben sich stehen hat.

Auf einem anderen Bilde „Amüsante Lektüre", welches dieselbe Auffassungsweise verrät, sitzen sechs Frauenzimmer um einen Tisch, auf dem der charakteristische Weinkrug auch nicht fehlt. Die eine, in Vorderansicht, gesund, drall, mit nettem Köpfchen, worauf kecke Locken sich schmiegen, liest den andern vor. Die heikle Lektüre scheint spannend zu sein. Wie man in diesem Bilde, zum Unterschied des eben beschriebenen sieht, verstehen die Venezianerinnen auch allein, ohne Mann sich ganz famos zu unterhalten und dann überraschen wir sie wirklich bei voller

Cesare Laurenti pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Studienkopf

Cesare Laurenti pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Erster Zweifel

Intimität. — Ein anmutiges Bildchen ist „Das Blindekuhspiel“. Laurenti versetzt die Szene nach einem Wäscheraum und zeigt sich hier zum erstenmal flotter und vertrauter als ehedem in der Schilderung von Gruppen. Doch bei diesen seinen Anfängen ist an ihm noch nichts Besonderes zu entdecken: er ist noch immer zu farbig, hat noch keinen vornehmen Ton, keine eigenartige Pinselführung.

Mit solcher Art von Genrebildern musste er freilich auf's grosse Publikum Rücksicht nehmen; es acquirierte damals nur geschmeidige, bunt gekleidete, flott hingemalte Venezianerinnen, die dem

Cesare Laurenti. Die Sünde

Beschauer verführerisch und gefallsüchtig aus dem Rahmen entgegenblicken; deshalb darf man solchen Bildern gegenüber nicht nach dem echten Laurenti suchen — denn die Kunst geht nach Brot!

☆ ☆

☆

Das Jahr 1892 brachte eine entscheidende Wendung in Laurenti's Kunstentwicklung. Mit dem Bilde „Die Sünde“ ringt er sichtlich nach einer neuen Technik und will den harmlosen Novellettenton sich aus dem Gesichtskreis rücken. Auch die Linie ist an diesem Bilde malerischer aufgefasst, die Farbe fällt durch ihre Buntheit nicht mehr dem Auge auf, ein gewisser psychologischer Zug macht sich geltend. Das gefährliche Gebiet der Seelenmalerei, auf dem es ihm mehr oder weniger gelang, pflegt er von da an sorgsam. Und mit diesem Streben scheitern viele

an einer verderbenbringenden Klippe; denn Seelenzustände in Werken der bildenden Künste wiederzugeben, ist immer eine schwere Sache: Darsteller und Beschauer empfinden sie verschieden; die Zustände kommen, gehen und schwinden dahin, ohne dass man sich Rechenschaft geben kann über die Gründe ihrer Erscheinung und ihres Vergehens. Selbst das Modell ist nicht stets in derselben Fassung, es muss mehr oder weniger den Künstler beeinflussen. Doch Laurenti bezweckt nicht nur, Psychologisches auf seiner Leinwand festzubannen, sondern ist stets bestrebt, einen Gedanken seinen Bildern aufzuprägen oder, ich will es frei heraussagen, zu unterlegen. So bewegt er sich nicht immer innerhalb der Grenzen, die schon Lessing im Laokoon der Malerei vorgezeichnet hat. Dass er hiebei das Undarstellbare vorsichtig vermeidet, versteht sich von selbst; aber dass es trotzdem hier und da sich eindrängt oder, richtiger gesagt, dem Beschauer unwillkürlich in den Sinn kommt, ist gleichfalls unleugbar.

Cesare Laurenti. Liebeleien in Chioggia

Die Frau aus Chioggia auf dem Bilde „Die Sünde", die in einem Fischernest bei Venedig vegetiert, im Begriffe ist, mit hochemporgehaltenen Armen das Kopftuch umzuschlagen und barfuss daherläuft, wird dem auf der See segelnden Gatten schwerlich treu bleiben. Zwischen einem Schlammhaufen und ihr steht die männliche Gestalt, Nebenfigur im Bilde, aber wichtig zur Erläuterung der Idee. Die erotische Begierde wird von dieser Nebengestalt auf das Fischerweib ausstrahlen und ihre verheerende Wirkung üben. Das sagt der Maler nicht, aber wer es aus dem Bilde herausliest, ist kaum des Irrtums zu zeihen.

Cesare Laurenti. Fallende Blätter

In „Frons Animi Interpres" stellt uns der Künstler eine üppige Blondine vor, so eine Art von reuiger Magdalena. Das Mädchen kniet in einer Kirche vor dem Kruzifix, mit verschlungenen Händen, die das Antlitz bedecken. Auf ihrem runden kräftigen Pulsgelenke glänzt ein goldenes massives Armband. Jammerschade, dass sie ihr Gesicht, das manch Indiskreter gern sehen möchte, verhüllt — inbrünstig scheint ihr Gebet, obwohl man merkt, dass dieses Volkskind keine ständige Kirchenbesucherin

ist. Im Vordergrund hockt eine Alte an einer Gruft, den unzertrennlichen Rosenkranz in der Hand, der echte Typus von Venezianer Gewohnheitsbeterinnen. Rückwärts eine vornehme Dame, schwarz gekleidet, mit Muff. Das Bild entbehrt nicht einer starken koloristischen Wirkung, doch ist es etwas inhaltslos in der Form.

Viel bedeutender ist das Gemälde „Nahendes Gewitter", welches hier reproduziert wird. Der Bilderausschnitt ist in moderner geschlossener Linie gefasst, dunkel im Ton, zugleich aber warm abgestumpft. In der Luft schwebt ein Gewitter, welches in den Herzen der drei Figuren sich wiederspiegelt. Auf einer Brücke schreitet ein Mädchen aus dem Volke, sich nervös an der Marmorbrüstung stützend, wie wenn ihr der Atem fehlte; jeder Muskel im Gesicht erzittert von wilder Eifersucht, da der einstige Geliebte einer anderen den Hof macht. Ihre junonische Gestalt steckt in gewählter Volkstoilette, sie trägt sogar ein Mauve-Fichu mit einer Rose an der Brust; lose umflattert das helle Umhängetuch ihre Gestalt. Ordinär, fast armselig ist hingegen ihre Rivalin angethan, die einen Wassereimer in der Hand trägt und ihr nachblickt. Ja, es liegt etwas Klassenantagonismus in beiden! Und er, der Gelbschnabel, man merkt es ihm an, in welcher Verlegenheit er sich befindet; nichtsdestoweniger schielt er der schönen Maid schuldbewusst nach mit funkelndem Auge. Es ist eine intime Volksszene, voll spontaner Beobachtungsgabe, voll ungezwungener Frische.

Cesare Laurenti. Nahendes Gewitter

Überhaupt ist Laurenti mehr als alles andere ein Frauenmaler; selten begegnet man bei ihm Männern, und meistens ist es nur einer, der um das Mädchen wirbt, welches den Mittelpunkt der Situation bildet, sodass die Psyche des Weibes dadurch mehr in Evidenz gebracht und ihr Seelenzustand blossgelegt wird. Ein Genrebild, wo er das am besten erreicht, ist das eben beschriebene „Nahende Gewitter". Aber auch wenn kein Mann dabei ist, so lässt sich's ahnen, dass dieser hinter den Coulissen versteckt lauert und oft mehr als Spielzeug oder angenehmer Gesellschafter vom zarten Geschlecht aufgefasst wird. Trotzdem also die männliche Person als Nebensache erscheint, so ist sie, in den Hintergrund gesetzt, doch immer bereit einzuspringen. Ein

Beispiel dafür bietet das eigentümliche Bildchen „Liebeleien in Chioggia“, wo der Bursche in bestimmter Entfernung zwei in eigenartige weisse Umhängetücher gekleideten hübschen Mädchen folgt.

Cesare Laurenti. Caléra (Die Keiferin)

Ein recht stimmungsvolles Bild hat Laurenti mit seinem „Fallende Blätter“ geschaffen. Die Mache ist an diesem breit und solid, die Farbe pastos; Klarheit der Abstufung das vorspringende

Cesare Laurenti pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Präludium

Cesare Laurenti pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Antike Vision

Merkmal. Eine weibliche Figur schreitet in einer Herbstlandschaft; vergilbte Blätter rauschen von den Bäumen, die Natur liegt gleichsam im Halbschlummer. Das rosa gekleidete Mädchen wandelt, im Profil gesehen, mit auf dem Rücken gekreuzten Armen; ihre schmerzlich sinnenden Züge, die bleiche Wange, alles verrät, dass es keine von Liebesträumen befangene Jungfrau, sondern eine schwer leidende ist, die, sobald der strenge Winter einzieht, selbst dahinnicken wird wie die absterbende Vegetation. Solche melancholische Profile malt Laurenti mit Vorliebe, zuweilen fügt er auch psychisch-neurotische Merkmale hinzu, die das Gemütsleben zu gewisser phantastischer Erregbarkeit steigern. Die Linie der „Fallenden Blätter" ist einfach; die weibliche Gestalt ohne herumflatternde Gewänder, wie der Maler sie sonst liebt, was hier natürlich aus der Stimmung herausreissen würde.

Man trifft auf solche Gewänder, an denen Laurenti seine Freude hat, auch in dem Bilde „Caléra". Das unübersetzbare venezianische Wort „Caléra" bezeichnet jene cholerischen, keifenden Frauenzimmer, die in engen Calle's ihr Wesen treiben. Klatsch und Aufbrausen ist für sie eine Bagatelle, ja Bedürfnis geworden, verleumderische Flegelhaftigkeit die Devise dieser Naturkinder. Laurenti stellt sie uns als eine schlanke Venezianerin dar, als wenn er sagen wollte, dass in diesen der Geist von Zanksucht in weit höherem Grade herrscht, als bei phlegmatischen, voluminösen Weibern, die ihm einen Dämpfer aufsetzten. Herausfordernd stützt sich im Bilde die Frau mit einer Hand auf die Brüstung, die andere Hand an die Hüfte stemmend, während sie mit den Lippen eine Rose hält. Manche haben dem Maler einen Vorwurf wegen der hier nach allen Windrichtungen flatternden Kleider gemacht — gewiss ist dies meteorologisch nicht richtig, aber artistisch genommen, behält der Künstler recht. Er wollte durch die Grösse der Linie eine dekorative Wirkung erzielen. Da ihn übrigens seine Modelle mehr ihrem psychologischen Gehalte nach, als in der äusseren Form interessieren, finden wir bei ihm zuweilen Verstösse gegen Zeichnung und Modellation, tote Stellen, die inhaltlos erscheinen mögen.

Cesare Laurenti. Notturno

Jungfrauen, die Blumen pflegen, sie pflücken oder wie träumend über Strassen und Brücken schreiten, lieben oder hassen und dergleichen mehr, hat Laurenti die Fülle geschaffen. Auch malt er gern hübsche Frauenköpfe, von denen er es schon auf die Hundert an Zahl gebracht hat. Eines unserer

Vollbilder reproduziert ein wirksames blondes Antlitz mit zauberhaften hellblauen Meeraugen; matt im Ton, zart im Inkarnat und mollig weich modelliert. Bei diesen wie bei den meisten seiner Köpfe benützt er das Pastell, dessen Farben sich so angenehm unter der Fingerspitze verreiben lassen und besonders geeignet sind, weiche Übergänge des Frauenkörpers zu charakterisieren, eine Sache, die sich nur mühsam mit Ölfarben erreichen lässt. Übrigens hat Laurenti seit dem Jahre 1890 die Öltuben aus seiner Palette verbannt; er benützt eine von ihm zubereitete Tempera, die Email besitzt, porös ist und mit welcher man bei jeder Technik das Auslangen finden kann. Sein „Notturno", Kniestück, ist aber noch mit Ölfarben gemalt. Ein Mädchen sitzt, eine mit grellgrünem Schirm bedeckte Petroleumlampe im Rücken, vor einem aufgeschlagenen Buch, das Kinn in die Hand gestützt und blickt den Beschauer an. Das Ganze ist mehr als Beleuchtungsproblem aufgefasst.

Cesare Laurenti. Knabenbildnis

Hier darf auch nicht unterlassen werden, der Porträts des Künstlers zu erwähnen. Das Kniestück des liebenswürdigen, blondlockigen Buben, welcher von einem dunkelgrünen Hintergrunde absticht, ist ganz altmeisterlich behandelt, nicht mittels eines durch Asphalt erzielten Effektes, sondern in Einfachheit der Auffassung und pastoser Modellierung. Ebenso zeigt sich das „Porträt der Frau M.", die in ausgeschnittener grellroter Taille etwas Antikes besitzt; es ist sanft im Ton und hübsch arrangiert: der volle Haarwuchs, die mandelförmigen, sinnlich dreinschauenden stahlgrauen Augen haben etwas ungemein Anziehendes, beinahe Voluptiöses, das einem wie prickelndes Parfüm vorkommt. Ein anderes Bildnis, den Sohn d'Annunzio's darstellend, gibt das Modell im Profil, welches sich scharf und wirksam von einem warmgrünen Hintergrund abhebt.

☆ ☆

☆

Mit seinen drei „Parzen" (1891) scheint Laurenti einer realistischen Malerei sich zuzuwenden. Allein der Schein ist, wie in so manchen Fällen, ein trügerischer. „Die Parzen" sind robust in vierzehn Tagen hingemalt, breit, flott, mit satten Farbentönen und gesunder Modellierung, auch nichts Übernatürliches, ausser den Grenzen der Wirklichkeit Liegendes lässt sich daraus schliessen. Trotzdem wollte der Künstler mit diesem Werke etwas Symbolisches versinnlichen. Die drei Figuren, zwei alte Frauen und ein Mädchen, sämtlich im Alltagskleide, rufen die antike Sage

Cesare Laurenti. Bildnis der Frau M.

in Erinnerung. Das Mädchen hat ein wehmutsvolles Aussehen, eingefallene Augen, welche von violetten Rändern umgeben sind; mit müder Hand muss sie den von den zwei Alten fortgesponnenen Faden durchschneiden. Gut gelöst ist die Verkürzung der Schenkel bei allen drei en façe sitzenden Gestalten. Die mittlere Alte trägt einen abgeschabten blauen Kittel, die andere ein gelbes Kopftuch, das Mädchen ist ganz schwarz gekleidet. Eine gelbe Blume, die neben ihr auf der Bank in dem Glase steckt, mahnt an den grünen blühenden Lenz, den süssen Zauber unter freiem Sonnenschein in lauer Frühlingsluft. Man glaubt, sie zerschneide unwillig und trostlos den unaufhörlich gesponnenen Faden, sie habe ein warmes Herz, das in bebender Brust ihr nicht Ruhe gönnt. Und man ist überzeugt, sie werde, die erste, von ihrem Sitz aufspringen! Die Mehrzahl der Beschauer mag das Bild in der Art deuten; aber Laurenti's Absicht ist mit dieser Deutung nicht ganz getroffen. Wie er sagt, inspirierte ihn Heine's Gedicht „Morphine", das mit den Versen endet:

Gut ist der Schlaf, der Tod ist besser — freilich
Das Beste wäre, nie geboren sein.

Die zwei alten Frauen sollen das Symbol des traurig dahinsinkenden Lebens darstellen, die junge Gestalt hingegen den Tod, der nach dem Nichtgeborensein das zweithöchste Gut bedeute.

Cesare Laurenti. Der Sohn Gabriele d'Annunzio's

Dem finsteren Probleme des Daseins grübelt weiter der Meister nach. Sein Pastell „Metamorphose", in grauwarmem Ton, legt wieder die Nichtigkeit irdischer Existenz bloss. Eine weibliche Figur wehmütigen Profils mit langwallendem Haar ist einem Totenschädel gegenübergestellt — gleich der Blume, die, in einer Vase vor ihr prangend, sich bald entblättern und hinwelken wird. So verrauscht das Leben — ein paar Atemzüge und es ist dahin. Wie eine Novelle Allan Poe's mutet Laurenti's „Winternachtstraum" an. Eine Katze wird von dem Lichte einer Laterne fasziniert, mit zurückgezogenen Ohren, zu Berge stehenden Haaren ihres Felles grinst das Tier dem in weisses Leinen gehüllten Phantom entgegen. Wer ist der Herr der

Cesare Laurenti. Metamorphose

Nacht, scheint die Katze zu fragen, ich oder du, Mensch?

Selbst im Genrebild sucht er jetzt vorwiegend leidenschaftlicher Erregung Ausdruck zu geben. Unter anderem hat er mit seinem oft wiederholten Bilde: „Auf steinigem Weg“ eine Frau dargestellt, die, einer Sünde bewusst, flieht; das Kind, dessen Kopf mit weissem Häubchen umhüllt ist, presst sie unter braunem Umhängetuch an ihre Brust. Die Intonation ist gegen Abend genommen, am Horizont schimmert ein fett mit dem Pinsel hingestrichener leuchtender Strich, nach welchem das Weib zu streben scheint. Spärliche dunkelgrüne Bäume im Hintergrund; der Wind tobt, er scheint der kräftig Einherschreitenden feindlich gestimmt und grollend färbt sich der Himmel. Gewisse Beziehungen zwischen den Naturerscheinungen und der Stimmung der Verstossenen drängen sich dem Beschauer auf. Es soll kein Rührbild mit sentimentalem Geflimmer sein, welches der Künstler mit diesem Werk und späteren bezweckt, sondern er strebt, konkrete Zustände blosszulegen, die sich aus den Tiefen der Seele entwickeln, sich äusserlich durch heftigen Gang und konvulsive Gesichtszüge kundgeben.

Gefällig löst uns Laurenti in seinem Motiv „Erster Zweifel“ ein heikles Thema mit grösstem Anstand. Ein jugendliches Wesen, das trivial „Backfisch“ genannt wird, rudert in den ruhigen Gewässern eines herrschaftlichen Parkes. Es kommt an einer Ledagruppe mit dem Schwan vorbei und scheint Erbarmen zu fühlen mit dem armen Weibchen, welches so unsanft vom Schwan umschlungen wird. Allein Leda lächelt wollüstig und in der Seele des Mädchens wird schliesslich ein ganz anderes Gefühl als Mitleid rege. Aus der Ferne schwimmt ein lebend gehaltener Schwan daher, der das holde Fräulein bald erreichen dürfte! Dies in Tempera und Pastell ausgeführte transparente Bild befindet sich in der Nationalgalerie zu Rom.

Laurenti's „Präludium“ ist, auch technisch genommen, vielleicht sein solidestes Werk. Er untermalt beinahe reliefartig auf einem zinkweiss präparierten Grund, ohne viel auf Farbentöne zu achten, setzt hierauf, da seine Tempera, die, zu einer steinharten Masse verhärtend, nicht springt, mit Lasuren ein, wie es die alten Meister zu thun pflegten. Dadurch erzielt er in Schatten und Licht geheimnisvollen Reiz. Dies Verfahren ist nicht so einfach, wie es zu sein scheint; am besten wissen die Maler, dass es schwer ist, in solcher Weise etwas herauszubringen. Auch besitzen sie nicht das Material, welches Laurenti jahrelang studiert hat und worüber er nun verfügt. Seine Pinselführung kommt zuweilen erfreulich prima hingemalt zur Evidenz: Kobaltblau, Kadmiumgelb, Zinnober werden keck, ohne verrieben zu werden, oft nebeneinander angebracht und verschmelzen trotzdem. Sein Wahlspruch, sich an die Natur zu halten, solange sie eine dekorative Linie aufkommen lässt, ist im „Präludium“ sicher gelöst; denn es liegt mehr als jener einzige Zug in dem Bilde. Unter den Gewändern der in ein spezifisches Venezianer Milieu gestellten, im

Profil gesehenen, schön einherschreitenden Mädchengestalt sitzen Muskel und Nerv. Sie scheint dem in schwarzen Überrock gekleideten, die Pfeife schmauchenden Lastträger gewogen, denn sie steht fast auf dem Punkte, die Theerose ihm als Liebespfand entgegen zu werfen. Das Werk lässt unfraglich einen Fortschritt erkennen; es verrät gesunden Formsinn, hält sich frei von nebeligem Herumtasten und eitlem Faseln mit purer Stimmung.

Bevor ich dem Schlusse zueile, muss ich auf die früheren, dem „Präludium“ vorhergegangenen Werke des Meisters zurückgreifen. Sein Schaffen streift in diesen an eine frei

Cesare Laurenti. Winternachtstraum

reflektierende Idealkunst, seine allegorischen Darstellungen wollen in's Moderne gezogene Gedanken erläutern. Freilich versiegt ihm zuweilen die Kraft, welche der Erscheinungswelt den von ihm beabsichtigten lyrischen Schwung verleihen und den Beschauer wie eine Offenbarung göttlicher Inspiration fesseln würde.

„Neues Blühen“ (im Besitz der modernen Venezianer Kunstgalerie) ist eine Art von drei Grazien in moderner Auffassung; früher stellte man sie gewöhnlich mehr oder weniger in Modellstellung; Laurenti hingegen sucht seine Frauenakte bewegt darzustellen. Das Licht ist helltönig über die Szene ausgebreitet: eine Wiese mit rosa und gelben Blumen, die aus frischem Gras her-

verwinken, und mit blühenden Bäumen, im Hintergrund ein kleiner See gelinde bewegt, kurz ein Frühlingsbild, auf dem drei Mädchen in lichtem, allzu hellem Inkarnat sich rhythmisch gruppieren. Er malte noch einmal ein ähnliches Bild „Antike Vision", wo der Hintergrund dunkel belaubt ist und bewegtere Gestalten als die früheren sich plastisch ausnehmen, sodass der Oberteil der Körper scharf beleuchtet wird. Besonders die Schöne rechts mit flatterndem wildem Haar ist in ihrer Bewegung gelungen; die ganze Gruppe zeigt die schwellenden Körper der drei nackten Frauen in Liebesreigen, umgeben von freier, duftender Lenzesluft. Das Bild will die goldene

Cesare Laurenti. Die Parzen

Zeit hellenischen Altertums symbolisieren und wird in Gegensatz gestellt zu dem andern „Enttäuschte Seelen", wo drei Mädchen die Müdigkeit und Qual modernen Lebens widerspiegeln; sie kauern in düsterem luftlosem Raum hin, kein besseres Los erwartend als vielleicht den Tod, zu dem sie früher oder später Zuflucht nehmen werden; bis dahin vergehen ihnen die bitteren Stunden und Tage voll Kümmernis und Angst. Das im Bilde angebrachte Kohlenbecken motiviert den Schlussakt des Dramas. An beiden Werken ist der Kontrast zwischen dem Freilicht und der dunklen, schwülen Atmosphäre angedeutet: ja, das grosse Ethos des Lebens ist der Schmerz . . . .

Laurenti's „Nymphe“ (moderne Venezianer Kunstgalerie) gibt den Begriff verlassenster Einsamkeit; jene sumpfigen grauen Gewässer mit ihren weissen Wasserrosen und tiefen Reflexen, die D'Annunzio so meisterhaft beschreibt, werden vom Künstler malerisch empfunden. Wie

Cesare Laurenti. Neues Blühen

Gespenster wachsen dunkel belaubte Eichen aus dem Morast: der Satyr, welcher der Jungfrau Gewalt anthun wollte, flieht, seiner Schuld bewusst, von dannen. Man sieht deutlich, wie die Wässer, welche der Durchschreitende aufwirbelt, sich bald wieder zusammenschliessen werden und wie bewegungslos der bleiche Leib der weiblichen Gestalt dahinschwimmt. Die Wirkung des Bildes ist fast ganz mit Lasuren erzielt; deshalb besitzen oft kalte Töne Wärme und Schmelz; der

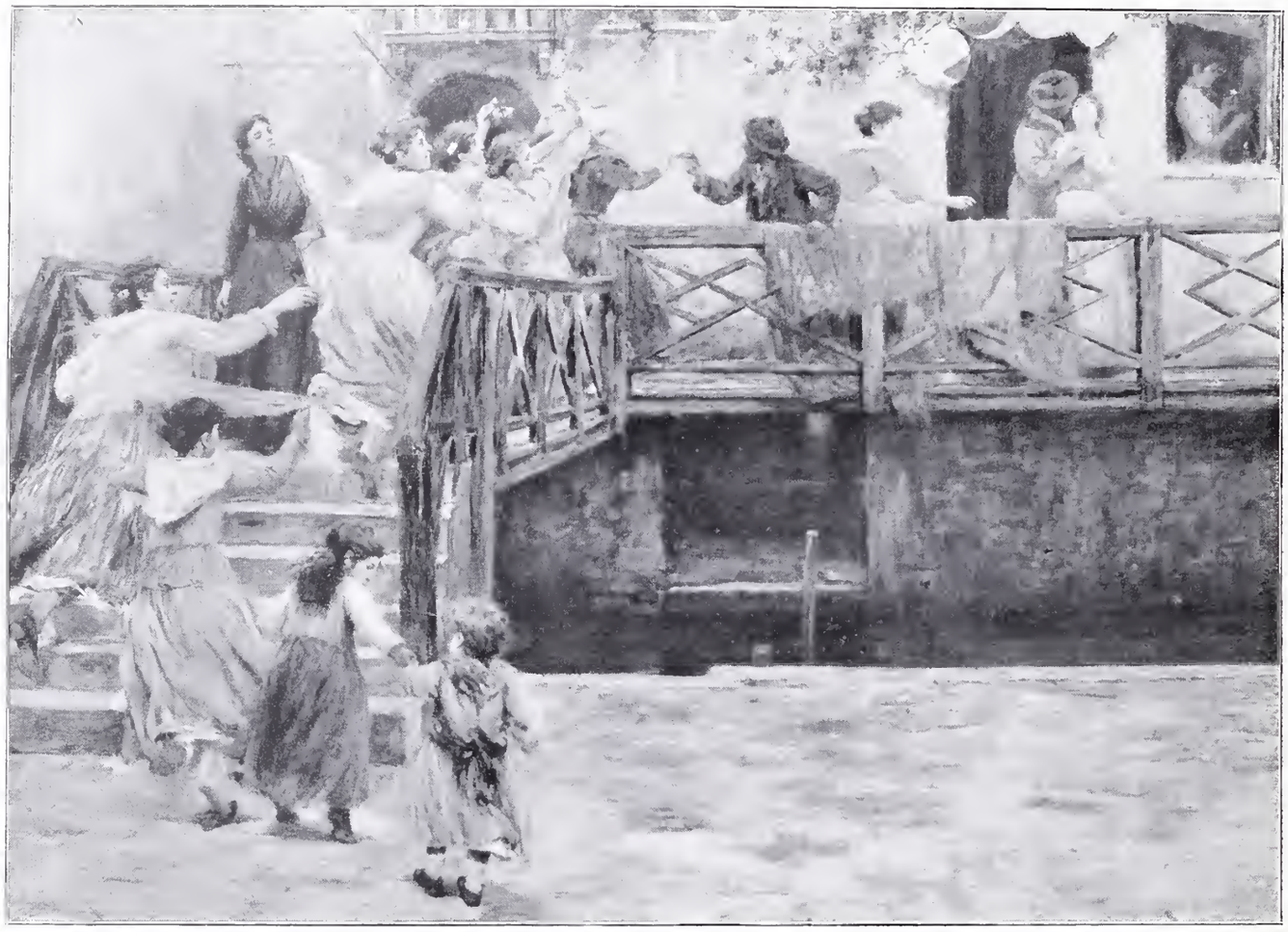
Farbenauftrag ist pastos, nicht ohne Email. Grünhell in Intonation wirkt das Pastell „Hirtenleben“: in ganzer Figur stehend, bläst ein an einen Baumstamm gelehnter Hirte die Flöte; die Aufmerksamkeit des Beschauers ist auf die im Vordergrund einherschreitende weibliche Halbfigur gelenkt.

Cesare Laurenti. Enttäuschte Seelen

Viele Maler haben schon der sogenannten „Lebensbrücke“ künstlerischen Ausdruck verliehen, wie Walter Crane, der den Verlauf des Lebens von der Wiege bis zum Grab versinnbildlicht. Laurenti dagegen lässt in seinem Diptychon, trotz der zwei in Vordergrund gestellten Kinder, die irdische Wanderung von jener schönen Zeit der ersten Liebe anfangen — der Zeit, in welcher das Herz den Himmel offen sieht, und das Bild endet mit der Entsagung, dem hoffnungslosen Dahinsinken. Links zeigt der Meister jauchzende Mädchen, geschmückt mit bunten Blumen im Haar, die auf einer Holztreppe, welche über einen Venezianer Kanal geworfen ist, hinaufstürmen zu einer mit

Cesare Laurenti. Finis

Laub und kleinen farbigen Lampions bekränzten Thüre, wo ein Jüngling ihrer harrt; ein zweiter herzt schon das Mädchen seiner Wahl, die voller Wollust ihr Gesicht verzieht. Das Frühlingsbrausen der Liebe ist in lustigen Farbenakkorden ausgedrückt. Bei Laurenti, der Gegensätze zu lösen sucht, führt die Linie in seiner zweiten Tafel vom Eingang einer Kirche hernieder, welche mit der vorigen Holztreppe geschickt in Einklang gebracht ist. Hier ist die steinerne Treppe, über welcher Gras wuchert, halb verfallen; von ihr herab steigen vom



Cesare Laurenti. Die Lebensbrücke (Jugend)

Alter gebrochene Wesen, die an der Schwelle des Todes halten; mit zitternden Händen stützt sich die eine, sehr wirksame Figur auf Stock und Brustlehne. Fröstelnde Mädchen, arme Mütter, trostlos aussehende Witwen versinnbildlichen enttäuschte Seelen, über die das Elend der Zeit nicht nur leise hinweggestreift ist — es hat tiefe Furchen in ihre müden Gesichtszüge gegraben. Diese Schar Elender hat die Nichtigkeit des Lebens durchkostet, während die Mädchen im früheren Teil die Freuden des Augenblicks in vollen Zügen geniessen. Der tragische Moment des Diptychons ist, wie es dem Sujet entsprach, in dunklen Farbentönen gehalten. Das lateinische Motto beider Bilder klingt nicht umsonst: Celeres gaudentibus horae — Aflictis lentae.

Cesare Laurenti pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Nymphea

Cesare Laurenti pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Hirtenleben

Laurenti's Wirksamkeit erstreckt sich nicht allein auf die Malerei, er versuchte sich auch in der Architektur. Die Entwürfe des in Bälde neu zu errichtenden venezianischen Fischmarktes, welcher den jetzigen abscheulichen Eisenhallenbau ersetzen soll, wurden von ihm und dem Architekten Rupolo gemeinschaftlich ausgearbeitet. Sie sind im gotischen Stil gefasst, lehnen sich ihrem Grundcharakter nach an die Bauwerke auf Bildern Carpaccio's, Gentile Bellini's und Diana's, welche Maler den älteren Chronisten der Dogenstadt gleichzusetzen sind, wenngleich sie mit dem

Cesare Laurenti. Die Lebensbrücke (Alter)

Pinsel, nicht mit der Feder wirkten. Das Projekt brachte es zu einem anmutigen Linienschwung, der sich dem Milieu, so weit man nach den Plänen urteilen kann, sinnreich anpasst. Loggien, schlanke Säulen, darunter Laubgänge, die an jene des Dogenpalastes mahnen, auswärts angebaute Treppen, sodass im ganzen der zum Ton der Stadt passende Geist des Mittelalters einen umfängt. Dieser Fischmarkt wird gleich dem alten zum Abbruch verurteilten sich bis zum Kanal Grande erstrecken.

Es wurde versucht, Cesare Laurenti's Künstlerlaufbahn in kurzen Zügen zu schildern. Nicht alles, was seinem langjährigen Schaffen entsprossen ist, kann man als Muster der Vollendung gelten lassen, aber unbestreitbar ist, dass der Meister unermüdlich nach Hohem gestrebt und im

Ringen und Kämpfen manchen Preis davongetragen hat. Er steht gewiss mit reger Empfindung den modernen Bestrebungen gegenüber, fühlt deutlich den Punkt, wohin neue Bahnen führen. Und er schlägt diese nicht mit verbundenen Augen ein, sondern will ihnen folgen, ohne seine individuelle Auffassung zu opfern. Das ehrt den Künstler und lässt die Verheissung aufkommen, dass er in Zukunft, seinem Streben getreu, sicheren Schrittes auf dem Wege verharren wird, der abseits von Künsteleien zur wahren und echten Kunst führt.

Cesare Laurenti. Der Rosenstock

DIE

KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS

XIV.

MÜNCHEN

FRANZ HANFSTAENGL

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

☆ ☆

G. FRANZ'SCHE H. B. HOF-BUCHDRUCKEREI (G. EMIL MAYER), MÜNCHEN

INHALTS-ANGABE

1903. II. HALBBAND

Literarischer Teil

	Seite
Carnap, F. v. Ferdinand Max Bredt . . .	161
Lehr, Franz. Über die Münchener Jahresausstellungen: Der Glaspalast	179
Lehr, Franz. Über die Münchener Jahresausstellungen: Die Sezession	219
Spier, A. Von der Kunst in Karlsruhe . .	117

Vollbilder

	Seite
Adam, Julius. Wohlbehagen	199
Agache, A. P. Das Gesetz	226
Besnard, Paul Albert. Nach dem Bade .	223
Bredt, F. M. Arabisches Interieur	164
— Siesta	165
— Die Seerose	170
— Duo im Walde	171
— Träumerei	174
— Ein Besuch	175
Defregger, Franz von. Der kranke Dackl	194
Dill, Ludwig. Venezianischer Kanal . . .	144
Gaisser, Max. Fischer am Strande . . .	203
Haueisen, Albert. Pfälzischer Bauernhof .	157
Haug, Robert. Vor dem Angriff	230
Hein, Franz. Königskerzen	156
Hengeler, Adolf. Frühling	227
Hoch, Franz. Sommerabend	183
Kallmorgen, Friedrich. Am Bahnübergang	145
Kaulbach, Fritz August von. Guerrero .	198
Keller, Albert von. Damenbildnis . . .	222
Keller, Ferdinand. Kaiser Wilhelm, der siegreiche Gründer des Deutschen Reiches . .	125
Kowarzik, Josef. Hans Thoma	121
Lenbach, Franz von. Damenporträt . .	186
Mesdag, Hendrik Willem. Zur Abfahrt .	211
Poetzelberger, Robert. Am Friedhof . .	133
Ritter, Kaspar. Opfer	182
Schönleber, Gustav. Besigheim	132
Simm, Franz. Vornehme Kundschaft . . .	195
Stuck, Franz. Der gefesselte Centaur . .	231
Thoma, Hans. Grossherzog Friedrich von Baden	120
— Frühling	124
Thor, Walter. Im Atelier	202
Vastagh, Géza. Hühnerkongress	187
Viniegra y Lasso, Salvador. Weinlese in Xerez	210
Volkmann, H. R. von. Die Dockweiler Mühle (Eifel)	149
Weishaupt, Viktor. Pflügende Ochsen . .	148

Textbilder

	Seite
Augustenburg in Grötzingen, Die	154
Baer, Fritz. Kuchenspitze und Kuchengletscher	199
Bauer, Karl. Dame in Braun	225
Baugnies, René de. Am Abend	216
Becker, Karl. Stürmische Einfahrt . . .	210
Biese, Karl. Beschneite Höhe	151
— Beschneite Halde	153
Bochmann, Gregor von. Am Kruge . .	213
Braith, Anton. Ein Morgen am Brunnen auf der Alm	203
Bredt, F. M. (Nach Original-Aufnahme) . .	161
— Türkische Frauen	163
— Blumenschicksal	164
— Faun	165
Bredt, F. M. Bildnis der Frau des Künstlers	166
— Weiher	167
— Waldsee	167
— Lucia	168
— Kinderkopf	168
— Entwurf zu „Das Urteil des Paris“ . .	169
— S. K. H. Prinz Rupprecht von Bayern .	171
— Tochter des Künstlers	173
— Die heilige Helena	174
— Studie zu „Zwischen Gut und Böse“ .	175
— Studie zu „Sinnenlust und Seelenfrieden“	175
— Zwischen Gut und Böse	176
— Studienkopf	177
Cairati, G. „Ponte di Mezzo“ in Parma . .	218
Caro-Delvaille, Henry. Die Manicure .	222

Seite

Conz, Walter. Schwarzwaldtanne 156
Daur, Hermann. Künstlerpostkarte . . . 157
— Kirchlein am Rhein 157
— Auf einsamer Höhe 158
Dietsche, Fridolin. Excellenz Staatsminister Dr. W. Nokk 121
Eisenhut, Franz. Erzählerin 184
Eissfeldt, Hermann. Mädchen am Spiegel 192
Erdtelt, Alois. Selbstbildnis 195
Fehr, Friedrich. Dämmerung 146
Fikentscher, Otto. Krähen im Schnee . . 153
Frank, Raoul. Einsames Gestade 199
Frey, Max. Marktplatz in Besigheim . . . 208
Fuks, Alexander. Damenbildnis 196
Fürst, Julius. Im Altenteil 215
Geffcken, Walter. In der heroischen Zeit, da Götter und Göttinnen liebten 181
Grätz, Theodor. In der Bauernstube . . 231
Groeber, Hermann. Porträt der Frau F. . 221
Grützner, Eduard. Ein Kunstmäcen . . 191
Habermann, Hugo Freiherr von. Weibliches Bildnis 223
Hahn, Hermann. Weibliche Studie in Marmor 233
Hardt, Ernst. Häuser am Wasser 211
Haueisen, Albert. Vesper 159
Hein, Franz. Selbstbildnis 150
— Vogesenlandschaft 152
Hellrath, Emil. Landschaft 204
Hildebrand, Adolf. Relief von einem Grabmal 232
Jessen, K. L. Nordfriesische Wohnstube . . 215
Kallmorgen, Friedrich. Meeresstille und glückliche Fahrt 143
Kampmann, Gustav. 's alt' Schloss . . 145
— Pfarrhof 146
— Eisenbahn am Abend 147
— Landstrasse im Mondschein 147
Keller, Albert von. Frauenkopf 224
Kiederich, Franz. Ein alter Schwerenöter 212
Knirr, Heinrich. Porträt meiner Familie . 227
Knopf, Hermann. Heimkehr vom Markte . 189
Kricheldorf, H. G. Déjeuner 204
Kühles, August. Alter Hof 190
Lange, Fritz. Bildnis eines jungen Mädchens 186
Lugo, Emil. Hinterzarten im Schwarzwald . 123
Mann, Harrington. Bildnis 221
Marr, Karl. Bildnisstudie 197
Menzler, Wilhelm. Eitelkeit 188
Moest, Hermann. Betrachtung 208
Netzer, Hubert. Diana (Bronzestatuette) . 233
Orlik, Emil. Theater in Japan 218
Papperitz, Georg. Dame im Pelz . . . 193
Petersen, Hans von. Sonnenuntergang . 200
Poetzelberger, Robert. Künstlerpostkarte 155
Propheter, Otto. Grossherzogin Luise von Baden 119
— Bildnis der Frau von Sch. 206

Seite

Ratzel, Friedrich. Eingangs-Façade des Gebäudes der Jubiläums-Kunstausstellung Karlsruhe 1902 120
— Die grossherzogl. Majolika-Manufaktur in Karlsruhe 124
Ravenstein, Paul von. Altes Schloss in Bregenz 142
Riemerschmid, Rudolf. Jäger 230
Ritter, Kaspar. Excellenz Staatsminister Dr. A. Eisenlohr 134
Rossmann, Hans. Feierabend 228
Samberger, Leo. Akademieprofessor F. von Defregger 219
Schaefer, Phil. Otto. Schule des Amor . 205
Schildt, Martinus. Citronenverkäuferinnen 217
Schloss in Karlsruhe, Das grossherzogliche . . 117
Schönleber, Gustav. (Nach Original-Aufnahme) 136
— Kocherstetten 137
— Vorfrühling 138
— Kirchberg a. J. 139
— Schwäbisches Städtchen 139
— Sersheim 140
— Federzeichnung 141
— Hessenau 141
— Das schwarze Wasser von Brügge . . 209
Schulz, Helene. Bildnis Manon B. . . . 192
Schuster-Woldan, Georg. Junge Muse . 183
Segisser, Paul. Bildnis des Vaters des Künstlers 207
Spiro, Eugen. Vor dem Spiegel 226
Süs, Wilh. Majolika-Teller 125
— Keramischer Wandbrunnen 125
Thierbach, Richard. Aus einem Harzthal 202
Thoma, Hans. Zwei Entwürfe für Stuhllehnen 122
— Wintertag im Schwarzwald 126
— Drei Vignetten 127
— Mitgliedkarte des Karlsruher Radiervereins 127
— Tulpen 128
— Schwalbenflug 129
— Gardone 130
— Drei Blatt aus dem II. Teil des „Immerwährenden Kalenders“ . . 131, 132, 133
— Nach einer Original-Zeichnung 157
Van Cauwelaert, E. J. Fähre an der Lys . 216
Volkmann, H. R. von. Das schwarze Haus 148
— Vorfrühling 149
— Künstlerpostkarte 150
— Nach einer Künstlerpostkarte 160
Volkmer, Hans. Nocturne 187
Wilckens, August. Wochenbesuch . . . 214
Willmann, R. B. Stilleben 204
Wolff-Zamzow, Paul. Ein Frühlingstag bei Florenz 229
Wrba, Georg. Halbakt 234
Wysmuller, J. H. Sommertag in der Polder 217
Zumbusch, Ludwig von. Peter 226

Das grossherzogl. Schloss in Karlsruhe
(Nach einer Aufnahme von Ernst Hardock in Karlsruhe)

Von der Kunst in Karlsruhe

VON

A. SPIER.

Motto: „Hier ist alles Kultur und Natur,
und ein freies Staatsleben, wie ein blauer Himmel darüber,
und ein Kreuzweg in die grosse weite Welt."
Berthold Auerbach.

In dem einigen Deutschland sind Bayern und Baden wohl die beiden Länder, die am herzlichsten und internationalsten geschätzt, gelobt und geliebt werden. Die Natur hat sie festlich geschmückt, Berge und Thäler sind anziehender, unvergänglicher Schönheit voll, und Kunst und Kultur erhöhen den Reiz ihrer Städte.

Baden!

Das Bild des romantischen Schwarzwalds steigt herauf, seine alten, tiefen, ernsten Wälder, in denen noch Einsamkeit zu finden ist, — im Gegensatz zu ihnen das kleine Paradies, von dem die elegante Welt Besitz ergriff: Baden-Baden! Das liebliche Freiburg! Das von Jugendpoesie und Schlossromantik verklärte Heidelberg! Säckingen, dem auch der populäre Trompeter seine friedliche Stille nicht stören konnte! Das schöne Sankt Blasien, und wie all die grünen, waldgesegneten, heilkräftigen Welten heissen, die zu dem „badische Ländle" gehören.

Durch all diese thatsächlichen Vorzüge, deren Eindrücke weit verbreitet sind und die immer neue Menschen entzücken und gewinnen, verbindet sich schon mit dem Wort Baden etwas Heiteres, Schönes, fast Sonntägliches!

Seine meist gelesenen Dichter, Hebel und Scheffel, von denen der Erstgenannte der erste und oberste bleiben wird, verstärken diese festliche Vorstellung.

Der badische Wein hilft auch dazu! Wo die liebe Sonne so warm scheint, dass Trauben reif werden, da lebt sich's leichter!

Die badischen Farben, Gelb und Rot, Sonnenlicht und Freude, Leben und Wärme, sie scheinen symbolisch zu sagen: „Hier ist's gut sein!"

Im Frühling des Jahres 1902 feierten sie in diesem sympathischen, gemütlichen Lande das fünfzigjährige Regierungs-Jubiläum des Grossherzogs Friedrich von Baden. Karlsruhe, die Residenz, leuchtete in goldenen und roten Farben, Fahnen und Blumen schmückten auch das kleinste Haus, überall trat eine Feststimmung zu Tage, die wirklich lebte, die sich bethätigen wollte, die aus dem Herzen anerkennender, dankbarer, liebender Menschen kam; die Menge, die durch das gemütliche Karlsruhe zog, feierte ein Familienfest. Das Verhältnis der Badenser zu ihrem Herrscherhaus ist ein ganz herzliches. Das grossherzogliche Paar hat sich durch seine tiefe, immer gleichmässige, thatbereite Menschlichkeit das Vertrauen seines Volkes zu gewinnen und zu erhalten gewusst. Dazu trug das Familienleben am badischen Hofe ein Wesentliches bei.

Wie sich das grossherzogliche Paar, wie sich Eltern und Kinder liebten, das innige Verhältnis zu der kaiserlichen Familie, das sich bei jeder Gelegenheit natürlich und herzlich zeigte, das wirkte sogar in Zeiten des Konflikts, die für das Vaterland von weittragender Wichtigkeit waren, wohlthätig. Die Fackeln, die allabends so feierlich am Denkmal Kaiser Wilhelms in Karlsruhe brennen, sprechen nicht nur von der gedenkenden Trauer einer zärtlichen Tochter, sie sprechen auch von einer leuchtenden, friedebringenden That, die der Vater des badischen Volkes einst, im Jahre des grossen Krieges, weitblickend vollbrachte.

Auch das tiefe persönliche Menschenleid, das das Monarchenpaar erfuhr, hat ihm sein Volk nahe gerückt; es ist, als hätten sie gemeinsame Schmerzen getragen, als hätten sie etwas zusammen durchgemacht. Und noch näher zieht es die Herzen des Volkes, wenn es die durch eigenes Leid Geprüften immer bereit sieht, Anderer Schmerzen zu lindern, von ihrer aufrichtigen Herzlichkeit stets aufs neue durch Thaten überzeugt wird.

Herrlich sah Karlsruhe in seinem Festgewande aus. Alle Reize der sogenannten „altmodischen", der schönsten Teile der Stadt kamen zu wirkungsvoller Geltung.

Wie lange sprach man, und wie viele sprechen noch lächelnd, geringschätzend von dem „Weinbrenner-Stil". Und bleibend sind die Schönheiten seiner grossen Bauten, die den architektonischen Charakter des älteren Karlsruhe schufen, der katholischen Stadtkirche, des Ständehauses, des Museums. Einen eigenen Reiz haben die kleinen Häuser, die Weinbrenner im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts in einer geldarmen Zeit baute, in der Zeit, in der die grosse Rahel von Varnhagen gelegentlich eines vorübergehenden Aufenthaltes in Karlsruhe schrieb:

„Doch ist Bildung aller Art und Luxus hier, wie in jedem Winkel Deutschlands: „und in Bausch und Bogen lebt man wie allerwärts. Thee, Meubel, Blumen, Petinet, „Besätze, Bälle, Orden, rasselnde Wagen, Divans, „gebundenes Gespräch", trauriges

Otto Propheter. Grossherzogin Luise von Baden

„Spiel", Komödie, Redouten, Boutiken, Jammer, Neid, Betrug, Lüge, Wohlthatsvereine, „Mitleid, Kirchen etc."

Da ging diese sehende, feurige Frau wohl in den kleinen Weinbrenner-Häusern aus und ein, die eine so vornehme Bescheidenheit zur Schau tragen, die nichts sein wollen, als ein festes schützendes Gefüge von Mauern mit genügenden Fenstern und festschliessender Hausthüre, für Menschen, die der Strasse nichts zeigen, die ihr nicht ihren Namen sagen wollen, die beim Schein ihrer Moderateurlampen die Menschen bei sich sehen, nach denen sie fragen.

Eingangs-Façade des Gebäudes der Jubiläums-Kunstausstellung Karlsruhe 1902, ausgeführt von Friedrich Ratzel
(Nach einer Aufnahme von Gebr. Hirsch in Karlsruhe)

So reizvoll wie diese alten Strassen ist der altmodische Marktplatz, unter dessen Pyramide der Gründer Karlsruhes, der Markgraf Karl Wilhelm ruht, der Fürst, von dem die Sage erzählt, dass er einen Traum verwirklichen wollte, als er im Jahre 1712 sein Schloss erbaute mit dem Plan, alle Strassen wie die Strahlen der Sonne vom Schlosse ausgehend anzulegen. Der Plan ist im älteren Karlsruhe durchgeführt, und aus dem Schlosse ist mit der Zeit ein königlicher Bau geworden, der von dem originellen Rondellplatz mit seinen Empirebauten wie von einer ergebenen, starken Wache beschützt erscheint. Es ist ein wirklich bewohntes Schloss, dieses Karlsruher Schloss, „bewohnt“ in dem lebendigsten Sinne. Zwei thätige Menschen nützen den Tag bis aufs äusserste aus und die bürgerlichste Existenz könnte kaum gewissenhafter und rastloser geführt werden. Dem grossherzoglichen Paare ist wirklich nichts Menschliches fremd, und da sich des Menschlichen so viel und so vielerlei zu den Mächtigen drängt, so ist, wo des Herzens Thüre offen ist, ein Übermass von Aufgaben gegeben. Zwei gütige Menschen bestärken sich und steigern sich in ihrer Güte, das hat die zuverlässige Mathematik der Wahrheit längst bewiesen, und der Satz erfüllt sich wieder auf dem badischen Throne.

Berthold Auerbach, ein herzlicher Kenner der Menschenherzen, hatte Recht, der Grossherzogin zu einer Statuette vom Barfüssele die Verse zu schreiben:

„Wie hier das Kind
„Am Brunnen steht
„Und späht,
„Wer des Weges geht,
„Dass er Labung find',
„So spendest, so sammelst Du Gaben;
„Labung ist Dir, Andere zu laben.“

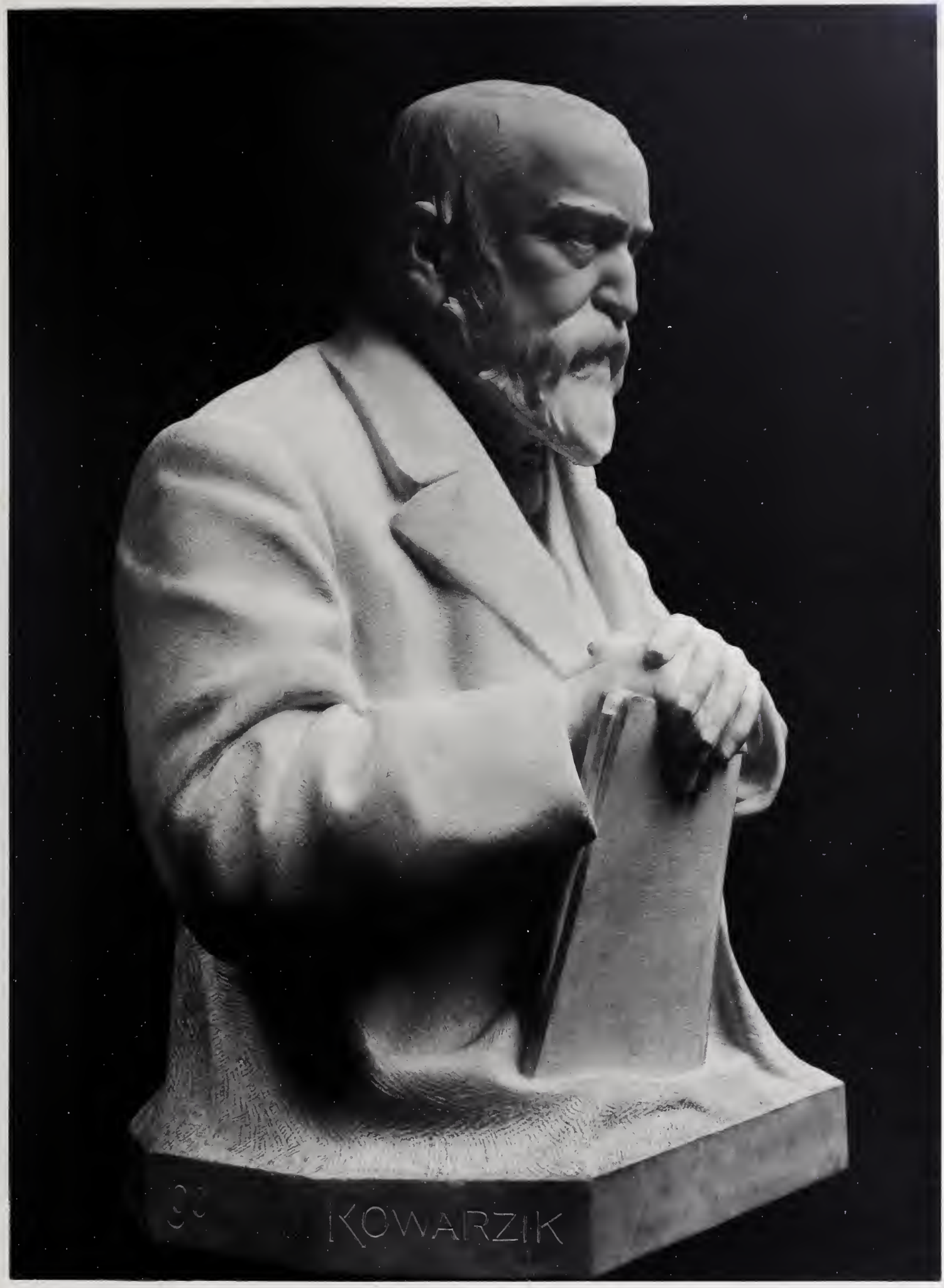
Dass und wie das grossherzogliche Paar seinem Übermass von Pflichten und Plänen gerecht zu werden verstand, davon gab das Fest des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums ein weithin sichtbares, bleibendes Zeugnis.

Innerhalb aller Aufgaben der Regierung, der aktuellen, politischen und wirtschaftlichen, bethätigte der Grossherzog bei jeder Gelegenheit sein wahres Interesse für die bildende Kunst. Zu der Sympathie, die er für sie empfindet, gesellt sich das Erkennen ihrer Bedeutung, ihres Wertes für den Staat. Dass in der Residenzstadt Karlsruhe Künstler werden und wirken konnten, dass

Hans Thoma pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Grossherzog Friedrich von Baden

(Nach einer Aufnahme von Ernst Hardoek in Karlsruhe)



Josef Kowarzik sculps.

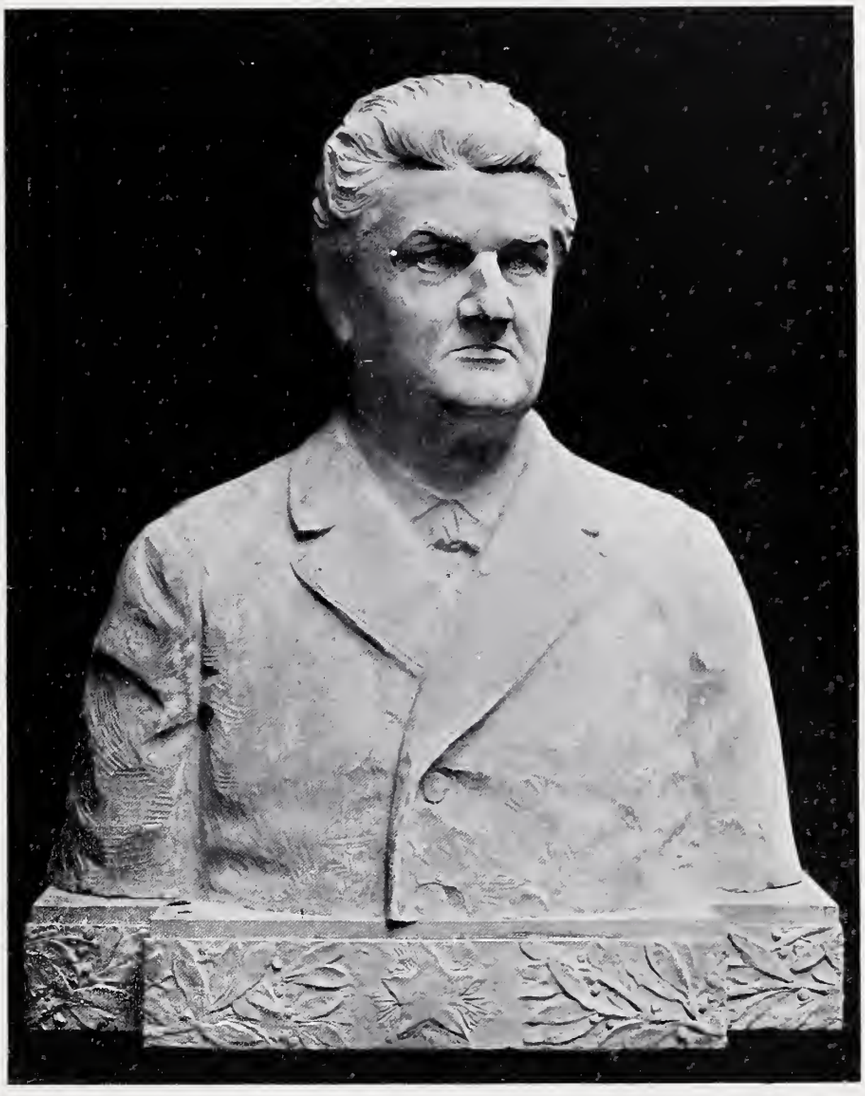
Phot. F. Hanfstaengl, München

Hans Thoma

(Nach einer Aufnahme von Ernst Hardock in Karlsruhe)

durch ein aufstrebendes Kunstleben den Beamten- und Offizierskreisen ein gesundes und anregendes Gegengewicht gegeben wurde, ist das Verdienst des Grossherzogs.

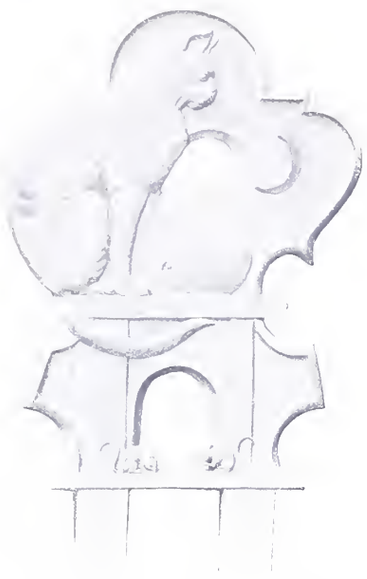
Im Jahre 1854 regte er die Gründung der Kunstschule an, aus der die heutige Akademie der bildenden Künste hervorgegangen ist. Er war es, der Schirmer, Lessing, Riefstahl, Gude nach Karlsruhe berief, der Feuerbach beistand. Wie man auch die Reihe der früheren Lehrer beurteilen mag, jedenfalls hatten sie Schüler angezogen, durch Jahrzehnte Schüler festgehalten, eine geistige Wirksamkeit ausgeübt, die Bewegung, Entwicklung hervorrief. So ward organisch an einem Neuland für Kunst und Künstler gebaut, das heute schon ein breiter, zugehöriger Besitz von Karlsruhe ist. Gute Ratgeber standen dem Grossherzog zur Seite. Er wählte, ein Menschenkenner, mit Vorliebe ehrliche, warmherzige, willensstarke Menschen, wie sie ihm begegneten, durch Leistungen und Wesen auffielen, nicht wie sie an der Reihe waren oder sich in die Reihe drängten. Schon im Jahre 1868 schrieb Berthold Auerbach, als er vorübergehend in Baden war:



Fridolin Dietsche. Excellenz Staatsminister Dr. W. Nokk
(Nach einer Aufnahme von Walter, Münch & Co. in Karlsruhe)

„Es ist ein freies Leben „unter den Menschen hier, „und die Ministerialräte haben „alle noch volles jugendliches „Haar. Das ist gut, dass die „Menschen mit der ungebrochenen Kraft noch in wirkungsreiche Stellungen kommen. Es „ist eine erhebende Lust, in das frische Treiben hier zu schauen."

Alle die Männer zu nennen, deren Geist und deren Thatkraft der Grossherzog seinem Lande gewann, liegt nicht in dem Rahmen dieses Essays, der den Grossherzog als Beschützer der Kunst in Baden an erster Stelle nennen soll. Er war es schon als junger Fürst, aber dass er es bis heute blieb, ist nicht ausser Zusammenhang mit seinen jeweiligen Mitarbeitern zu sehen, die verstanden, auf seine Ideen einzugehen. Die treue, ausserordentliche Mitarbeiterschaft des kürzlich verstorbenen Ministers Nokk ist die jüngste und — auch die weitaus stärkste Bethätigung dieser Thatsache.



Hans Thoma. Entwurf für eine Stuhllehne

Die Büste des ausserordentlichen Staatsmannes und Menschen, von dem vorzüglichen Bildhauer Fridolin Dietsche modelliert, stand mit Fug und Recht an einem Haupteingangs-Portal der Jubiläumsausstellung. Denn er hatte beharrlich mitgearbeitet an dem Kunstleben Karlsruhes, an allem, was Kunst und Künstlern geboten wurde, er war es, von dem der Gedanke einer Jubiläumsausstellung auf das Wirksamste unterstützt wurde, dem die Kunst eine Staats- und Herzensangelegenheit war. Im Laufe der ganzen bisherigen Regierung des Grossherzogs wurde mit unablässiger Teilnahme das geistige Wohl des Volkes von den Schulen bis zu den Akademien bedacht und gepflegt, durch Jahrzehnte hindurch war Nokk die „rechte" Hand.

Hans Thoma. Entwurf für eine Stuhllehne

Die Leistungen Karlsruhes auf dem kunstgewerblichen Gebiete sind bekannt und haben ihre Geltung. Es ist, als ob sie durch den gesunden Zusammenhang mit der reizenden Schwarzwälder Industrie die Grenze natürlicher Schönheit treuer inne hielten, als die meisten übrigen Leistungen des modernen deutschen Kunstgewerbes, das an der Liniensucht leidet.

In Baden herrscht ein wohlthätiger Austausch zwischen dem bewussten und dem naiven Kunstgewerbe. Die städtischen Künstler sind immer wieder überrascht, was Altes und Neues an Formen und Farben aus den Schwarzwalddörfern kommt, und in Bernau schnitzen sie nach den Zeichnungen von Hans Thoma Bauernstühle, an denen sich die ländlichen Künstler wie an dem eigenen Heimatschönen freuen. Echte Kunst ist den Natürlichen aller Kreise gleichmässig schnell vertraut.

Zwischen Stadt und Land besteht in Baden eine intime Verbindung, ein intimer Verkehr. Auch zwischen Kunst und Schule wird ein solcher herzustellen versucht. So hat die badische Regierung eine Sammlung Zeichen-Vorlagen herausgegeben, die Blätter von Hans Thoma, Schönleber, Dill, Kalckreuth, auch von dem vornehmen, jüngst verstorbenen badischen Künstler Lugo, dessen Andenken das Blatt Hinterzarten hier erneuern soll, enthalten. Diese Blätter werden im Zeichenunterricht nicht zum Kopieren, sondern zum Anschauen, zum Belehren der Schüler benützt.

Überall werden die möglichen Anregungen ausgestreut. So wurde Hans Thoma eine Summe zur Verfügung gestellt mit der Ermächtigung, die Front eines Atelierhauses von seinen Schülern unter seiner Oberleitung bemalen zu lassen. In der Nähe dieses Gebäudes, auf dessen einer Wand der heilige Michael von Hans Thoma, auf dessen zweiter Wand der Künstler, um-

geben von seinen Schülern, in Sgraffitomalerei dargestellt sind, befindet sich ein neuestes Haus, die grossherzogliche Majolika-Manufaktur. Diese ganz junge Gründung steht unter dem persönlichen Schutze des Grossherzogs. Ihre Werke sollen eine neue Art von Heimatskunst begründen.

Ihr Anfang entstand in Kronberg im Taunus unter der Anregung und der lebhaften Teilnahme der Kaiserin Friedrich, die dem gegenwärtigen Direktor, dem Maler Wilhelm Süs,

Emil Lugo. Hinterzarten im Schwarzwald
(Originalgemälde im Besitze des Herrn Sexauer in Karlsruhe)

ihre Wünsche und Pläne aussprach und deren Ausführung mit verfolgte. Die ersten Arbeiten, Vasen und eine Standuhr, schenkte sie dem damaligen Prinzen von Wales und dem deutschen Kaiser. So wurden alsbald weitere Kreise interessiert. Direktor Süs wurde in der jüngsten Zeit nach Berlin berufen, um dort die Wände eines Badezimmers im kaiserlichen Schlosse mit Majolika-Kacheln zu bekleiden.

Hans Thoma, den das neue Material und die neue Technik ausserordentlich anzogen, riet und that schon in Kronberg mit, und die Vorwürfe seiner Kunst sehen auf Fliesenbildern, Tellern und Kacheln reizvoll aus. Die Originale von Hans Thoma und dem begabten geschmack-

vollen Maler Wilhelm Süs, der ein steter Schüler von Hans Thoma ist, bieten die ersten interessanten Proben einer badischen Majolika, die „werden und wirken soll“ und die hoffentlich dazu beiträgt, die fade Marktware, die sich Majolika nennt und die dem kaufenden Publikum ein so minderwertiges Geschmackszeugnis gibt, zu verdrängen.

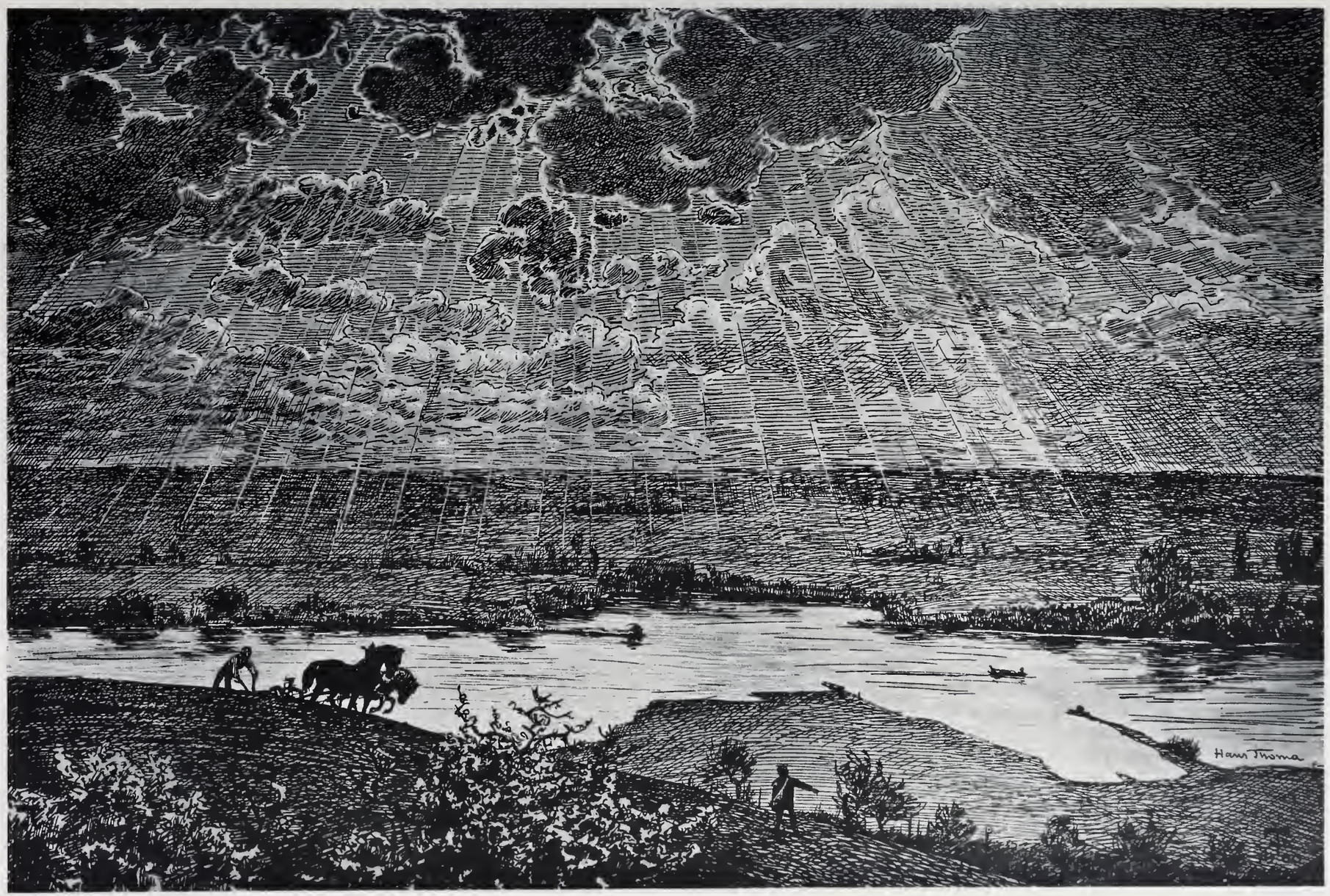
Das Haus der Majolika-Manufaktur, von Friedrich Ratzel, dem fähigen, energischen Architekten des Jubiläums-Ausstellungsgebäudes und des neuen Kunstvereins, erbaut, zeigt auf das Überraschendste und Überzeugendste, wo und wie schön sich Majolika als Schmuck der Hausfront anwenden lässt und wie diese Technik verdiente, an die Stelle der abgewirtschafteten Ornamentpotpourris an deutschen Häusern farbige, haltbare Schönheit anzubringen.

Die grossherzogl. Majolika-Manufaktur in Karlsruhe, erbaut von Friedrich Ratzel
(Nach einer Aufnahme von Gebr. Hirsch in Karlsruhe)

Der keramische Wandbrunnen in der Jubiläums-Austellung war die grösste Arbeit, die bis jetzt aus der Karlsruher Majolika-Manufaktur hervorgegangen ist. Eine Reihe Karlsruher Künstler, wie Hans von Volkmann, Ferdinand Keller, machen da ihre eigenen Versuche.

Direktor Süs und seine Helfer sind mit vielen und grossen Plänen beschäftigt. Sie dürfen, um das neue Rechte ruhig kämpfen, denn sie stehen unter starkem Schutz, sie geniessen die Wohlthat, die jedem jungen begabten Künstler zu wünschen wäre: sich nicht um des Brotes willen für morgen und übermorgen, vielleicht auch noch von gestern und vorgestern zu eilen, zu übereilen oder sich von seinen eigentlichen Plänen um der Nützlichkeitsarbeit willen trennen zu müssen.

Die Majolika-Manufaktur wird auch in den eingeweihten Kreisen pietätvoll als ein lebendiges Denkmal für den Kunstsinn der Kaiserin Friedrich betrachtet, und so wird sie auch die Unbill, die durchschnittlich allem Neuen begegnet, ehe es durchdringt, ehe es sogar — trotzdem es gut ist — Mode wird, vertragen können. Die thatenstarke führende Beharrlichkeit Hans Thoma's und der eiserne Fleiss von Wilhelm Süs, das sind schon Christophoruskräfte, die eine so gesunde, ihnen liebe Idee über Wasser halten und tragen können!



Hans Thoma lith. Phot. F. Hanfstaengl, München

Frühling

(Nach der Original-Lithographie von Hans Thoma)

Ferdinand Keller pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Kaiser Wilhelm. der siegreiche Gründer des Deutschen Reiches

Das Festbild von Karlsruhe als Hintergrund und der Rundblick auf das künstlerische Schutzgebiet des Grossherzogs ergeben wohl, wie folgerichtig, — also gerecht es war, ihn zu seinem Jubiläum mit einer Kunstausstellung in Karlsruhe zu feiern als Dank- und Denkmal für den Schutz, den er der Kunst getreu gewährte!

Majolika-Teller nach einem Entwurf von Wilh. Süs

Diese Ausstellung bot ein, wenn auch nicht lückenloses, doch harmonisches und interessantes Bild internationaler Kunst. Vielleicht wäre es geschmackvoller, sinnvoller und zweckentsprechender gewesen, nur Heimatskunst auszustellen und dem Vater des Landes die eigene Ernte zu zeigen. Reich und schön genug wäre sie! Aber auch innerhalb des internationalen Kunst-Reichtums konnte sie sich als solche erweisen. Unter den mannigfaltigen

Keramischer Wandbrunnen, ausgeführt in der Grossherzogl. Majolika-Manufaktur Karlsruhe nach einem Entwurf von Wilh. Süs

und vielfarbigen Werken aus vieler Herren Länder behauptete sich die Karlsruher Kunst glänzend. Im Ehrensaal des interessanten eigenartigen Ausstellungsgebäudes stand das Porträt des Grossherzogs von Hans Thoma, das in der Wiedergabe die Reihe der Vollbilder eröffnet.

Hans Thoma!

Auch er konnte in den Tagen des fürstlichen Jubiläums ein Jubiläum feiern. Vor zweiundvierzig Jahren war er aus dem Schwarzwälder Höhendorf Bernau nach Karlsruhe gekommen,

Hans Thoma. Wintertag im Schwarzwald

vor zweiundvierzig Jahren betrat er mit seinen „Talentproben“ Lessing's Wohnung, die er heute bewohnt, vor zweiundvierzig Jahren trat er in die Karlsruher Kunstschule ein.

Dieses Heft enthält die Reproduktion eines kleinen Bildes von Hans Thoma, „Wintertag im Schwarzwald“, eines der wenigen Schneebilder, die er je gemalt. Es ist eines seiner ersten in der Kunstschule entstandenen Gemälde, gewissermassen unerlaubt entstanden, zu einem Zeitpunkte, in dem er sich den Gipsmodellen, den Schulaufgaben widmen sollte. Sein Auge und seine Seele waren anderem zugewandt. Er träumte von seinem Schwarzwald, er schaute nach Hause, er sehnte sich nach der Schwarzwaldhütte, nach ihrem gemütlichen Feuer.

Schirmer war es, der den künstlerischen Funken in den Arbeiten des zwanzigjährigen Hans Thoma fühlte. Bei einem Besuch des grossherzoglichen Paares in der Kunstschule stellte er diesem den Neuling mit der Bemerkung vor:

Hans Thoma. Vignetten

„Das ist der kleine Schwarzwälder, aus dem wird einmal etwas Besonderes!“

Und das Winterbild des kleinen Schwarzwälders wurde damals vom Grossherzog gekauft!

Als vor Jahresfrist Hans Thoma der Gast des Grossherzogs auf der Mainau war, sah er überraschenderweise dieses sein Jugendwerk mit dem Namen eines „guten“ holländischen Malers bezeichnet hängen. Er berichtigte den Irrtum, — und das heimgekehrte Bild trug mit Ehren den richtigen „guten“ Namen seines Schöpfers unter seinen sechsunddreissig Meisterwerken in der Karlsruher Ausstellung.

Diese sechsunddreissig Meisterwerke zeigten Hans Thoma's Künstlerschaft in leuchtender Weise. Das Umfassende, die Mannigfaltigkeit, die Tiefe, das Echte seiner Kunst, alles ward da bewiesen, augenfällig! Es war eine unerschöpfliche Freude, in diesem Zimmer Einkehr und Umschau zu halten, immer wieder von Bild zu Bild diesen Reichtum an Schönheit und Wahrheit in sich aufzunehmen, von diesen friedlichen Welten Besitz zu ergreifen.

Das Hans Thoma-Zimmer allein war eine Jubiläumsausstellung, die manchem, sicher dem wahren Kunstfreund, der „wenig, aber viel“ will, genügt hätte. Auf den Genuss, der in dieser aristokratischen Mässigung liegt, sind noch verhältnismässig Wenige gekommen. Die Wenigen aber, die ihn kennen, erfahren immer wieder, welch' ein märchenhafter Reichtum an Eindruck und Stimmung einem „Sehenden“ aus einem Kunstwerk zu teil werden kann. Das Publikum, das von den Quantitäten verwirrt wird, kommt nur schwer zu dieser gewinnbringenden Erfahrung. Es wäre ein müssiges und überflüssiges Beginnen, die einzelnen Gemälde von Hans Thoma zu beschreiben. Wer seine Kunst kennt, weiss, dass in seinen Bildern Schönheits-Offenbarungen und Gefühlsgeheimnisse leben, unsterblich leben, wie in der Natur!

Nach einer Original-Radierung von Hans Thoma

In dem Bildnisse vom Grossherzog liegt auch

Hans Thoma. Tulpen

diese der Natur unbedingt treue Wahrheit; nicht das Geringste wird zum Repräsentationsstil unterstrichen oder gar ausgenützt und übertrieben. Hans Thoma sieht alles, wie es ist, einfach, deutlich, aber — liebevoll; er gibt der Erscheinung aus der Wärme seines Herzens eine Auffassung, ein Etwas, was man wohl am zutreffendsten das Hans Thoma'sche nennen sollte, das den Beschauer wohlthuend, gefühlserweckend berührt, — mehr oder weniger stark je nach seiner Empfindungsfähigkeit.

In diesem Porträt des Grossherzogs gibt Hans Thoma den Menschen, den schlichten, wohlwollenden, warmherzigen Menschen, der den „Anderen" zu sehen und zu hören versteht, der nicht herrschen will, weil sein Inneres von Wohlwollen beherrscht wird, der immer lieber den sanften, abwartenden, hilfbereiten Mut eines beharrlichen Herzens als die Macht seiner Stellung wirken liess, ein Charakterzug, der sogar in seiner Politik zu erkennen ist. Dass sich der Herrscher dabei wohl fühlte und Frieden gewann, das spricht aus seinem gütigen, heiteren Blick. Seinen Frieden geniesst der Grossherzog am ungestörtesten auf der paradiesisch schön gelegenen Mainau im Bodensee, wo er sich seiner Naturliebe hingeben kann, die fast zärtlich zu nennen ist. So lässt er in seinem Park keinen alten Baum schlagen aus Mitgefühl mit dessen Leben. Die Mainau bildet den Hintergrund des Gemäldes, Hans Thoma malte sie an Ort und Stelle, als sich der wilde Wein rot färbte; dieses Symbol schöner und wehmutsvoller Herbstfreude leuchtet auch auf dem Porträt.

Der Grossherzog war es, der Hans Thoma nach vier Jahrzehnten nach Karlsruhe rief, — und nur sein Ruf konnte Hans Thoma bestimmen, ein Heim nach dem Herzen eines heimfrohen Menschen, seinen heimatlichen, treuergebenen Freundeskreis, seine friedliche Freiheit in Frankfurt aufzugeben. Nichts hätte ihn zu diesem Entschlusse bewegen können, als der herzliche Ruf seines Landesvaters, in dem sich wahre Anerkennung, wahres Vertrauen, wahre Sympathie ausdrückten. So ward die Zusage von Hans Thoma nur von dem einen, reinen, inneren Grunde bestimmt, dem ersten Manne seines Vaterlandes Gehorsam zu leisten, mit seinem Reichtum in die engere Heimat zurückzukehren. Denn er hatte keine weltlichen, keine höfischen Wünsche. Was er wünschen konnte, hatte sich erfüllt. Seine Kunst war ein Krongut Deutschlands geworden, sie ist geliebt, was ihm immer mehr bedeutete, als berühmt. Und er, der Mensch, war durch seine

Gustav Schönleber pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Besigheim

(Originalgemälde im Besitze des Kunstvereins Freiburg i. B.)

Robert Poetzelberger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Am Friedhof

Kunst ein Freund von Hunderten von Menschen geworden, ein Erfreuer, ein Tröster, ein Führer zur Natur, der allerfreuenden, der alltröstenden! Die das Herz seiner Kunst sehen, sie lehrt er gleichzeitig die Natur sehen mit all' ihren stillen Schönheiten unter der lieben Sonne!

Hans Thoma's äussere Lebensschicksale sind bekannt. Das Urwirksamste und das Urfruchtbarste in seiner Entwicklungsgeschichte ist seine Kindheit, seine Jugend in Bernau, ist sein so lange ganz ungestörtes Verhältnis zu seinen beiden Müttern: zu der kleinen geistvollen, lebendigen Bauernfrau, die voll lustiger Geschichten steckte, betete und arbeitete und ihre Kinder leidenschaftlich liebte, — und zu der grossen, schönheitsreichen, lebendigen Natur, die voll unzähliger Geheimnisse steckt, die täglich neu und immer gebebereit ist und die ihren treuen Kindern unendliche Schätze schenkt.

Seine beiden Mütter liebt Hans Thoma kindlich: die kleine Frau, die ihn in der Schwarzwaldhütte mit stolzer Selbständigkeit gross zog, die er bis zu ihrem vierundneunzigsten Jahre an seiner Seite hatte, — und die Mutter Natur, die ihn auch „gross" zog und ihn königlich beschenkte! Und er zog aus und ward ein Prophet ihrer Schönheit! Sie prägte sich ihm ein, wenn er als Kind, als Knabe auf der einsamen Schwarzwaldhöhe, die sein unbegrenzter Garten war, täglich bis in die Nacht hinein mit allem Lebendigen in der Natur verkehrte. Manche Stunde ist er auf dem Waldboden herumgekrochen und hat alle Dinge so nah wie möglich gesehen, ihre Erscheinung, ihre Form, ihre Farbe geprüft; in Sonnenschein und Regen, in Gewitter und Sturm hat er das Leben an der grossen Himmelsglocke beobachtet. Dabei hat er so viel Erdenschönes sorglos und jugendselig genossen, als sei er im Paradiese gewesen. Das gab seinen Augen die unverrückbar feste, gedächtnisstarke Anschauung. Das gab seiner Seele die Bilderträume, die unzerstörbaren. Wie ein Friedensgefolge gehen sie mit ihm durch sein weltliches aufsteigendes Leben. Er lebt Frieden, er dichtet Frieden, er will das All in einem Friedenslichte zeigen: „Den Menschen ein Wohlgefallen!"

Hans Thoma. Schwalbenflug
(Nach einer Original-Radierung des Künstlers)

Auch die Härten und Untiefen des Lebens hat er kennen gelernt. Er weicht ihnen am liebsten geschickt und würdig aus, wenn es in seiner Macht liegt. Aber er ist der Wirklichkeit mannesstark gewachsen, kampfbereit, ohne Waffen zu

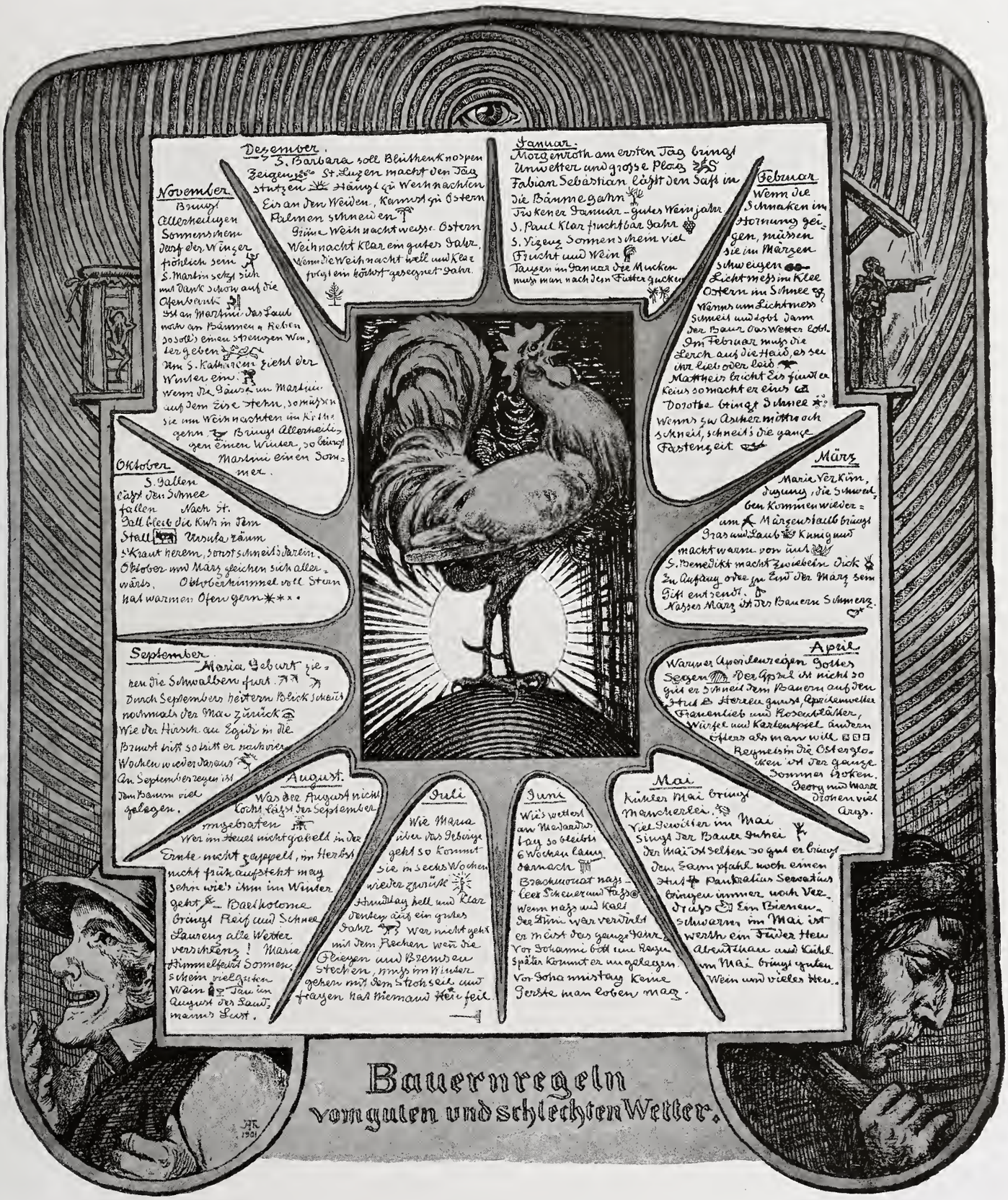
tragen. Er besitzt sie, doch nur, wenn ihn etwas Feindseliges zwingt, greift er nach ihnen. Das Ergebnis seines weise geführten Lebens ist eine hohe, umfassende Entwicklung seiner Persönlichkeit. Ich sehe diese im untrennbar engen Zusammenhang mit seiner Kunst, und ihre Betrachtung scheint mir interessanter und seiner Kunst näher führend als die Aufzählung seiner Entwicklungsstadien, seiner Reisen, seiner äusseren Eindrücke. Wäre die Lebenszeit, die körperliche Leistungsfähigkeit des Menschen nicht so beklagenswert beschränkt und kaum zur Erfüllung einer grossen Berufsthätigkeit ausreichend, Hans Thoma wäre ein Dichter, ein Philosoph, ein Sozialpolitiker, ein Philanthrop geworden.

Dichter, weil er die verborgensten Schönheiten entdeckt und für ihr Wesen Worte findet, weil er alles Gesehene im tiefen Zusammenhang mit dem Gefühlsleben dichterisch verbindet.

Philosoph, weil er zur Ergründung der Lebensidee, zur Klärung der Weltanschauungen, zu der Gedankenarbeit des forschenden Menschen das Seine, das Tiefdurchdachte in klarer, eindringlicher Weise aussprechen kann.

Sozialpolitiker, weil er die Wirren und die Ungleichheiten in der Allgemeinheit einsieht, weil er mit dem Gerechtigkeitssinn des Gütigen, der alle leben und sogar gut leben lassen möchte, die Kräfte der Staatshilfe und der Selbsthilfe treffend beurteilt und zu ihrem Austausch Kluges vorzuschlagen wüsste.

Hans Thoma. Gardone
(Nach einer Original-Lithographie des Künstlers)



Aus dem II. Teil des „Immerwährenden Kalenders“ von Hans Thoma

(Nach einer Original-Lithographie des Künstlers)

Die zwölf Himmelszeichen

Zweiundzwölfte.

Jahreszeit bin ich, jahreszeitensprossen bin ich, aus dem Aether als
Wiege geboren, als Same des Weibes, als Kraft des Jahres, als eines jeglichen Wesens Selbst:
Eines jeglichen Wesens Selbst bist du, und was du bist das bin ich.

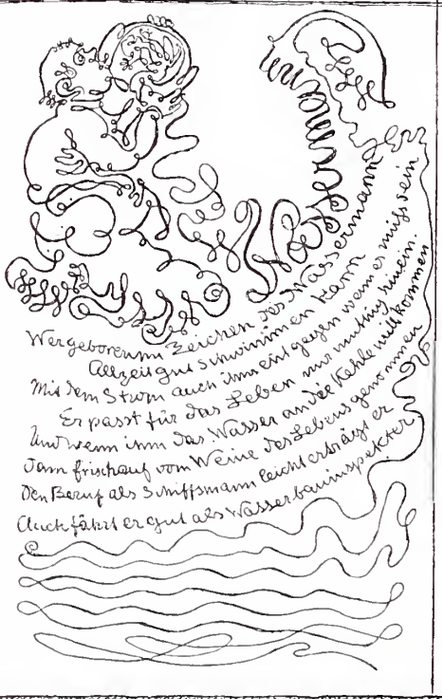
Kaushiteki Upanishad 1.6

Die Wage ist die dritte Schicksalsstufe
Du mein Planet trugst dich Wage
Du andre Hälfte Löwin Roma ruft;
Wagend stehen sie am Kreuzweg in die Zeit
Zeit die Geborene die Jüngstem an der Wage
Schwankte sie mit ihrer ewig bangen Entscheidung,
Die stets dein Schicksal muß in Händen
Wenig Menge gnädig die du kommst erwarten
Oft groß so daß du dein Schicksal nicht gefällt
Abstrom auf dem du wie ewig du Wage nie fe-
sten Grunden fühlst

Geboren im Zeichen des Skorpionen
Wird dich Krankheit und Tod nicht verschonen
Von giftigem Stachel ist dein Leben bedroht
Ganz plötzlich wird kommen die tödliche Noth
Doch Gewinn vor keinen der zwölf Zeichen
Was je die letzte Noth vom Sterblichen weichen.
Nur ein Zeichen ist dem Menschen gegeben
Das lehret ihn gehen ins ewige Leben.
Das Kreuz nur erhebt dem Verderben den Krieg.
Tod wo ist dein Stachel? Wo ist Hölle dein Sieg?

Im Schützen geboren wirst wohl ein Künstler du sein
Ästhetiker bringst du auf Erden
Geschick in allen Trieben zu ständen und Lügen
Ohn Zweifel muß guter Gelingen dir werden,
Mußt nur den Ziel im Auge behalten
Kraft zu dich üben im Formen gestalten.
Geübter Schütze der kann nicht fehlen
Man kann auf ihn wetten, man kann auf ihn zählen
Sagt man dir du solltest Jäger gleich sein
Und hast du nicht Lust, laß dich nicht affen
Sage den Rathern nicht der Jäger allein
Auch der Maler muß treffen!

Der Steinbock lehrt dich Freiheit lieben
Die ihm seinen Muth und seine Stärke gibt
Er kann wie alle wirklich Freien
Nur in reiner Höhenluft gedeihen
O Mensch in diesem Zeichen geboren
Hast der Freiheit Symbol dir erkoren
Du mußt nun wahrhaft frei zu leben
Zu lichten Höhen dich erheben
Doch über Alltags Treiben und staubiger Ständegrauen
Muß dir der goldnen Freiheit Lichtesstrahl dir Grauen
Deshalb kannst doch bei Menschen friedlich wohnen
Selbst bezwingst kann mein gut eingeschränkt sein
Mußt den Menschen mehr als aufgebrachte Ordnung schonen
Mußt deinem allzeit schwer thun nicht abzugelassen sein.
Willst du allein mit Wucht durch die Schranken rennen
Und bildst du dir dabei ein ein Held zu sein
Die Welt wird dich einen störrischen Bockmenschen.



Wer geboren im Zeichen des Wassermanns
Allzeit gut schwimmen kann
Mit dem Strom auch immer gegen wann es muß sein
Er passt für das Leben wie nichts sonst
Und wenn ihm das Wasser an die Kehle will kommen
Dann frischauf vom Meine das Lebens gewinnen
Den Beruf als Schiffsmann leicht erhängt er
Auch fährt er gut als Wasserbauinspekter.

Gut schwimmen kannst du im strömenden Leben
Wenn dir das Zeichen der Fische gegeben,
Handeln und Thun ist deine Sache,
Beim Reden bist nicht von Sache
Sonst könntest du wohl auch Diplomate werden
Geschmeidig bist du in Drehen und Wenden,
Dein Sach ist reisen und wandern auf Erden.
Unden Füssen liegt dein Glück mehr als in Händen:
Und ist der Mund dir nicht gar zu verschlossen
Du findest im Wandern auch frohe Genossen.

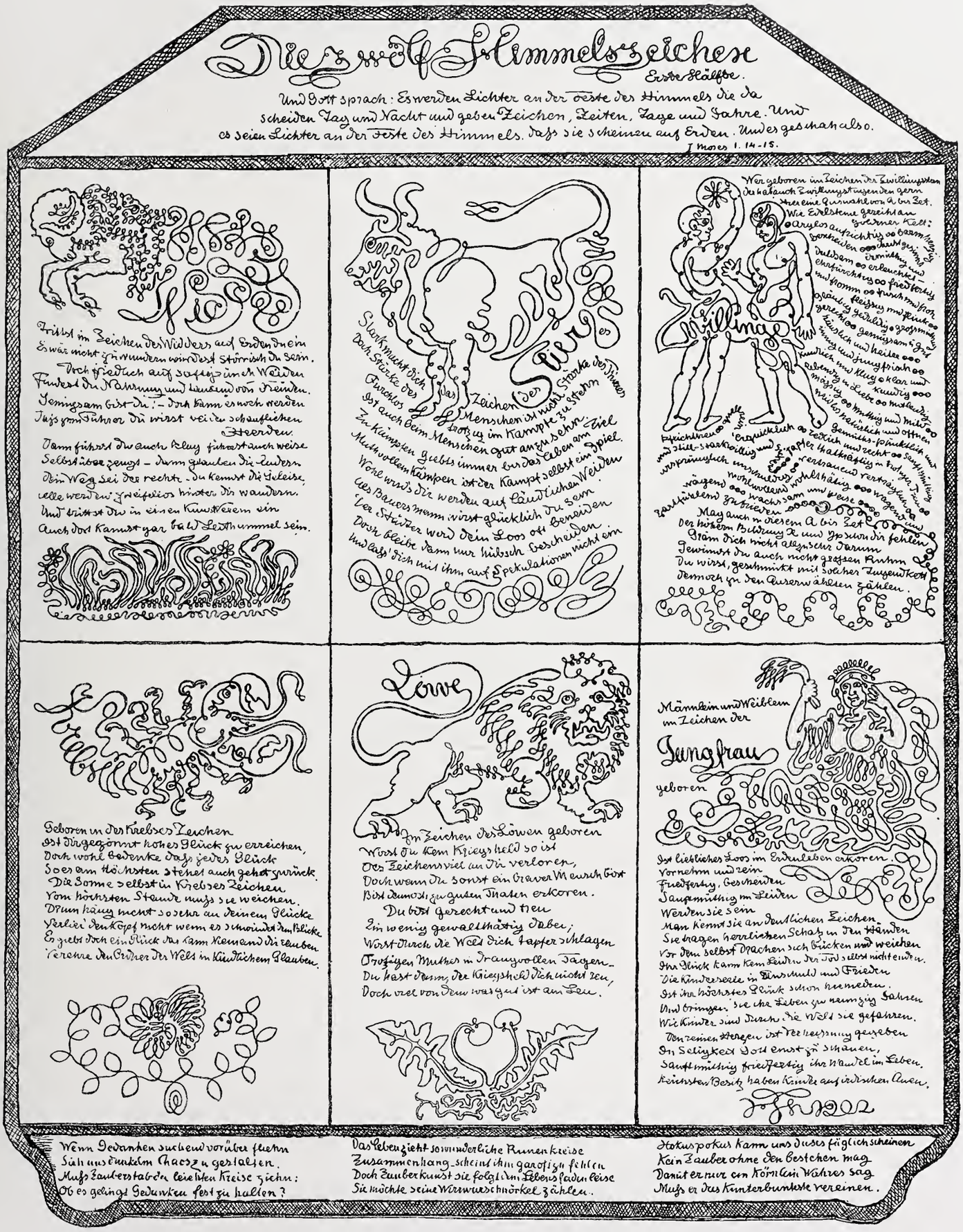
In toller Willkür webt aus Zufallszeichen
Und hängt der Mensch ein lustiger Gespinnste auf
Mags halten oder nächstem Winde weichen.
Zwischen Gelingen und Fehlen geht mein Lebenslauf.

Was soll aber dies Beginnen und Treiben
Wir wollen Fortschritt, so kommen wir nicht von dannen!
O laßt mich doch, ich will gern hinten bleiben
Ich versuche den Geist der Schwere zu bannen.

Der Geist der Schwere der auf allen Drachen liegt.
Ihre Kraft kann gewinnen wer ihre Schwere besiegt,
Durch Kraft nur kann ihm das Leichteste gelingen
Er kann im Äther schweben, seine Seele Lieder singen.

Aus dem II. Teil des „Immerwährenden Kalenders“ von Hans Thoma

(Nach einer Original-Lithographie des Künstlers)



Aus dem II. Teil des „Immerwährenden Kalenders“ von Hans Thoma

(Nach einer Original-Lithographie des Künstlers)

Philanthrop, weil er in der Praxis thatkräftige Proben klaren, massvollen, zweckentsprechenden Handelns geben würde, — Beispiele für die Wahrheit, dass ein echtes Mitgefühl unmittelbar eine ethische Anschauung mit sich bringt und dass eine echte ethische Anschauung zwingend die mögliche That verlangt und thut.

Solches könnte Hans Thoma aus seiner Persönlichkeit schaffen!

Kaspar Ritter. Excellenz Staatsminister Dr. A. Eisenlohr
(Nach einer Aufnahme von Walter, Münch & Co. in Karlsruhe)

Nicht umsonst hat er in seinem Lebensgang das Schicksal von Generationen zusammengedrängt erlebt: die arme, reiche Bauernjugendzeit, die kurze, schwere Handwerkerphase, die Jahre der Künstlerwanderschaft, die Meisterjahre! Durch viele Kreise führte sein Weg, von der Hütte bis zum Throne! Aus jeder Zeit trug er Weisheit in seine Scheune. Ihm wurde jedes Erleben leise, sanft, allmählich, organisch zum Erkennen! In seinem Wesen, wie es geworden ist, liegt die froh und reich geerntete Frucht aufgeschichtet und seines reichen Wesens Art lebt in seiner Kunst. Wer es erfasst, der wird seines Reichtums teilhaftig.

☆ ☆

☆

Was von Hans Thoma's Werken in diesem Hefte wiedergegeben ist, von dem frühesten Gemälde, dem Winterbild, bis zu seinen neuesten Schwarzweiss-Blättern, den zwölf Himmelszeichen und den Wetterregeln, gibt charakteristische Proben seiner Kunst und beweist in ihrem weiten Umfassungskreise ihre Einheit. Er nennt mit Vorliebe die Kunst ein „Spiel", weil sie ihm durch seine natürliche Kraft selbst im Kampf ein solches scheint. Lachend sagte er auf Spaziergängen, wenn er an einem schönen Punkt stehen blieb und sein Skizzenbuch herauszog: „Nur ein paar Fingerübungen!" Das frohe Spiel seiner Kraft zeigt sich auf die eigenartigste, auf lustige und tiefsinnige Art in den Blättern Himmelszeichen und Bauernregeln, die zu dem Cyklus seines „Immerwährenden Kalenders" gehören, eines Werkes, das eine überreiche Bilderwelt in sich schliesst. Zwischen all diesen gestaltenden Zickzacklinien und Schnörkeln stehen Scherze und Gedanken, und der Ernst ist noch lauter als der Humor. Während er bei der Lampe mit der Feder spielte, sprach seine Seele:

„Wenn Gedanken suchend vorüberflieh'n,
„Sich aus dunkelm Chaos zu gestalten,
„Muss Zauberstab die leichten Kreise zieh'n:
„Ob es gelingt, Gedanken fest zu halten?"

„Das Leben zieht so wunderliche Runenkreise,
„Zusammenhang scheint ihm gar oft zu fehlen,
„Doch Zauberkunst, sie folgt dem Lebensfaden leise,
„Sie möchte seine Wirrwarrschnörkel zählen."

„Hokuspokus kann uns dieses füglich scheinen,
„Kein Zauber ohne den bestehen mag.
„Damit er nur ein Körnlein Wahrheit sag',
„Muss er das Kunterbunteste vereinen."

Oder er befürwortet lachend den Schützen unter den Himmelszeichen:

„Im Schützen geboren wirst wohl zum Künstler du taugen.
„Als Mitgift bringst du auf Erden
„Geschick zu allem Thun in Händen und Augen.
„Ohn' Zweifel muss gutes Gelingen dir werden,
„Musst nur das Ziel im Auge behalten,
„Fleissig dich üben im Formengestalten.
„Geübter Schütze, der kann ja nicht fehlen,
„Man kann auf ihn wetten, man kann auf ihn zählen.
„Sagt man dir, du solltest Jäger gleich sein
„Und hast du nicht Lust, lass dich nicht äffen.
„Sage den Ratern: Nicht der Jäger allein,
„Auch der Maler muss treffen!"

Die folgenden drei Schluss-Strophen der Himmelszeichen sollen noch hier stehen als ernstes Lied Hans Thoma's, als das tiefsinnigste unter allen:

„In toller Willkür webt aus Zufallszeichen
„Und hängt der Mensch ein luftiges Gespinste auf.
„Mag's halten oder nächstem Winde weichen:
„Zwischen Gelingen und Fehlen geht unser Lebenslauf."

„Was soll aber dies Beginnen und Treiben?
„Wir wollen Fortschritt, so kommen wir nicht von dannen!
„O lasst mich doch, ich will gern hinten bleiben,
„Ich versuche den Geist der Schwere zu bannen!"

„Der Geist der Schwere, der auf alten Drachen liegt,
„Ihre Kraft kann gewinnen, wer ihre Schwere besiegt.
„Durch Kraft nur kann ihm das Schwerste gelingen,
„Er kann im Äther schweben, seiner Seele Lieder singen."

So spricht der sinnende Ernst Hans Thoma's, wie er sich in der Büste des Frankfurter Bildhauers Joseph Kowarzik ausprägt, der Ernst, der tief gehen kann bis zum tragischen Lebenspunkt, dem Hans Thoma durch seine spielende Kunst ausweicht. Die Büste Joseph Kowarzik's ist ein Werk eindringender Kunst. Als solches wurde sie in der Jubiläumsausstellung anerkannt. Der Grossherzog kaufte sie an und sie fand ihren Platz in der Karlsruher Kunsthalle, deren Direktor heute Hans Thoma ist, — als ein redendes, bleibendes Denkmal der Anerkennung seines lebendigen Wirkens.

☆ ☆ ☆

Es war für Hans Thoma, äusserlich gesehen, nicht leicht, in das Karlsruher Kunstleben wirkend einzutreten, denn gewissermassen war kein neuer, äusserer lebendiger Zweck zur Kraftanwendung gegeben. In der Galerie hingen die Werte recht und schlecht, wie es die Verhältnisse gaben, an ihren Wänden. Nichts forderte ein bureaukratisches oder ein revolutionäres Thun. Hans Thoma wurde nur der breite Platz geboten, er sollte nur kommen, bleiben, ein Oberster, ein Einziger!

Seine Karlsruher Wohnung scheint sinnbildlich für seine Lebensauffassung: ein unscheinbares altmodisches Haus, das niemand auffällt, aber in diesem Haus eine lange Flucht behaglicher Zimmer, wie in einem alten bequemen Schlosse. In den Zimmern schöne Raumverhältnisse, schöne Farben, schöne Bilder. Dicht an der einen Seite des altmodischen Hauses ist die Kunsthalle, die die Galerie umschliesst, angebaut: eine feste, nahe Pflicht, fast unter einem Dache. Doch die vielen Fenster, die auf der anderen Seite der Thoma'schen Wohnung liegen, bieten alle den Blick auf die Wipfel der alten Bäume des herrlichen Schlossparks, der an den Haardwald anschliesst. Die Natur ist noch dichter an der Thoma'schen Wohnung als die Galerie und schaut allgegenwärtig hinein. Pflichten und Ehren finden ihren Weg über die Schwelle. Schüler kommen und suchen Thoma's Rat und seine Hilfe, Kollegen seine Anregung; seine That-

kraft wird nach den mannigfaltigsten Seiten herausgefordert. Und dabei entstehen grosse Werke, wie die Wandbilder für die Heidelberger Kirche „Christus und Petrus auf dem Meere“ und „Christus erscheint der Magdalena“, Werke, die zu dem Hervorragendsten zählen, was Hans Thoma geschaffen hat. Und alles geschieht in der Stille.

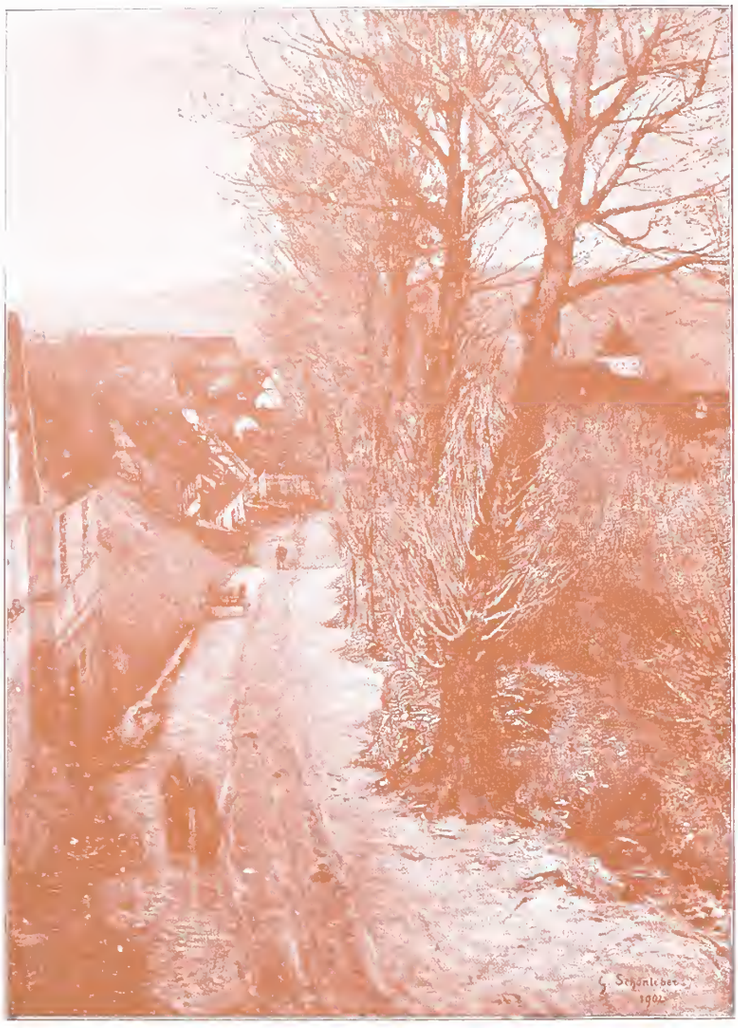
Mit dem geschriebenen Wort lässt sich das Starke, Geheimnisvolle, was ohne äussere Manifestationen von einem grossen Menschen ausgeht, nicht klarstellen. Dieses Geheimnisvolle findet sichtbare und unsichtbare Wege: seine Lehrthätigkeit, die Ausstellungen seiner Werke, Erzählungen, Äusserungen von ihm übertragen die Wirkungen, die sich je nach der Aufnahmefähigkeit des Einzelnen verstärken. — Die Wirkungen sind da.

So steht Hans Thoma als Künstler und als Mensch im Mittelpunkt des Karlsruher Interesses. Und Karlsruhe war längst eine Malerstadt, als er hinkam. Es hatte schon seine Traditionen. Die Werke Schirmer's, Riefstahl's, Lessing's, Feuerbach's, wie die der jungen und jüngeren Karlsruher Schule sind in der Galerie zu finden, zu deren Besuch die Karlsruher Künstler und Kunstfreunde mehr Zeit erübrigen können als die Grossstädter. Die in Karlsruhe lebenden älteren Maler haben alle mehr oder weniger ihren angestammten Kreis. Das gilt auch von den beschäftigten Porträtmalern, unter denen wohl Kaspar Ritter und als jüngere Kraft Otto Propheter die anerkanntesten und meistbeschäftigten sind.

Ein Name, der durch Jahrzehnte für das Karlsruher Kunstleben führend war, ist der Ferdinand Keller's. Seine grossen patriotischen Bilder in Makart verwandten Farben sind bekannt.

Gustav Schönleber. Kocherstetten (Farbige Zeichnung)

Sie erfreuten sich zu Zeiten einer grossen Beliebtheit. Gewisse künstlerische Werte liehen ihrer begeisterten patriotischen Darstellung einen dekorativen Nachdruck und erklären den Einfluss Ferdinand Keller's in Karlsruhe als Künstler und Lehrer. Er selbst ist dieser Richtung, da sie dem heutigen Geschmack ferner liegt, nicht treu geblieben. Er scheint in einer Wandlung begriffen. Das Kaiser Wilhelm-Bild, im Besitze der Karlsruher Galerie, ist aus der Zeit, in der Keller auf der Höhe seines Ruhmes und seines Einflusses stand. Gegenwärtig malt er mehr in dem Böcklin'schen Stile, und der Raum, den er auf der Jubiläumsausstellung mit seinen Bildern füllte, zeigte, dass Böcklin's Farbenskala sein Ideal ist. Seine Farbenfreude führt ihn diesen neuen Weg.



Gustav Schönleber. Vorfrühling
(Originalgemälde im Besitze der Galerie Stuttgart)

Nachdem die Malkunst Ferdinand Keller's im Kunstleben und Kunstgeschmack Karlsruhes den „Ton" angab, war es bemerkenswert und vielsagend, dass gerade eine so gesunde Kraft wie die Gustav Schönleber's alsbald in Karlsruhe Boden fasste und in verhältnismässig kurzer Zeit zu Schülern und Ansehen gelangte.

Vor mir liegt ein Stück Autobiographie von ihm, das ihn ausgezeichnet charakterisiert. Er erzählt sein Leben, ohne die subjektive Empfindung laut werden zu lassen; nur wenige Male lockt ihm das Elementare, das Bestimmende einen wärmeren, nüancierteren Ton ab, — so, wenn er von seiner Braut spricht, erlaubt er sich, „meine" Luise zu sagen, und wenn er erwähnt, dass er das Glück hatte, seiner Mutter, die Schweres durchgemacht hatte, Unabhängigkeit und ein Heim in seinem schönen Hause zu bieten.

Diese Autobiographie wurde seinerzeit für einen Autor geschrieben, der zum Zweck eines Essays über Schönleber mehr von dem Künstler wissen wollte. Es wäre dem Künstler hier die beste Gelegenheit gegeben gewesen, dem „Etwasvorstellen" Opfer zu bringen. Dieser Gedanke liegt seiner Natur fern, er setzt sich nicht einmal bequem und selbstbewusst zurecht, er überlässt sich nicht dem Gefühl des auf einer sicheren Station Angekommenen, der sich behaglich umschaut, sein Erreichtes abschätzt und sich einer erlaubten Ich-Freude hingibt. Nein, er berichtet wie ein gewissenhafter Mann, der ohne besonderen Eifer halten will, was er versprochen hat, — das

etwas eilig, aber ehrlich thut, der nichts, was dem Zweck entspricht, verschweigen möchte, aber auch nichts hinzufügt und sich fühlbar freut, wenn's geschehen ist. In einem sehr hastigen Postskriptum bemerkt er:

„Vielleicht gehören auch auf diese Blätter „Auszeichnungen. Mitglied bin ich der Berliner, „Münchener und Dresdener Akademie, Aus- „stellungs-Medaillen erster Güte in Berlin, „München, Wien (Ehrendiplom) und dann auf „allerhand kleineren Ausstellungen."

Anknüpfend nennt er seine badischen und weiteren Orden.

Mit einer herzlichen Frische spricht Schönleber von seinen Reisen in Deutschland, Holland, Frankreich, England, Belgien, Italien:

„Die schönsten Tage, das Wunderbarste „an grosser Natur brachte uns der Aufenthalt „zwischen 1892 und 1893 in Castello di Paraggi „am Montefino. Einsam an der felsigen Küste „am schwarzblauen Meere hatte es allen Zauber „schwerer Böcklin'scher Schönheit. Die tief-

Gustav Schönleber. Kirchberg a. J.
(Farbige Zeichnung)

Gustav Schönleber. Schwäbisches Städtchen

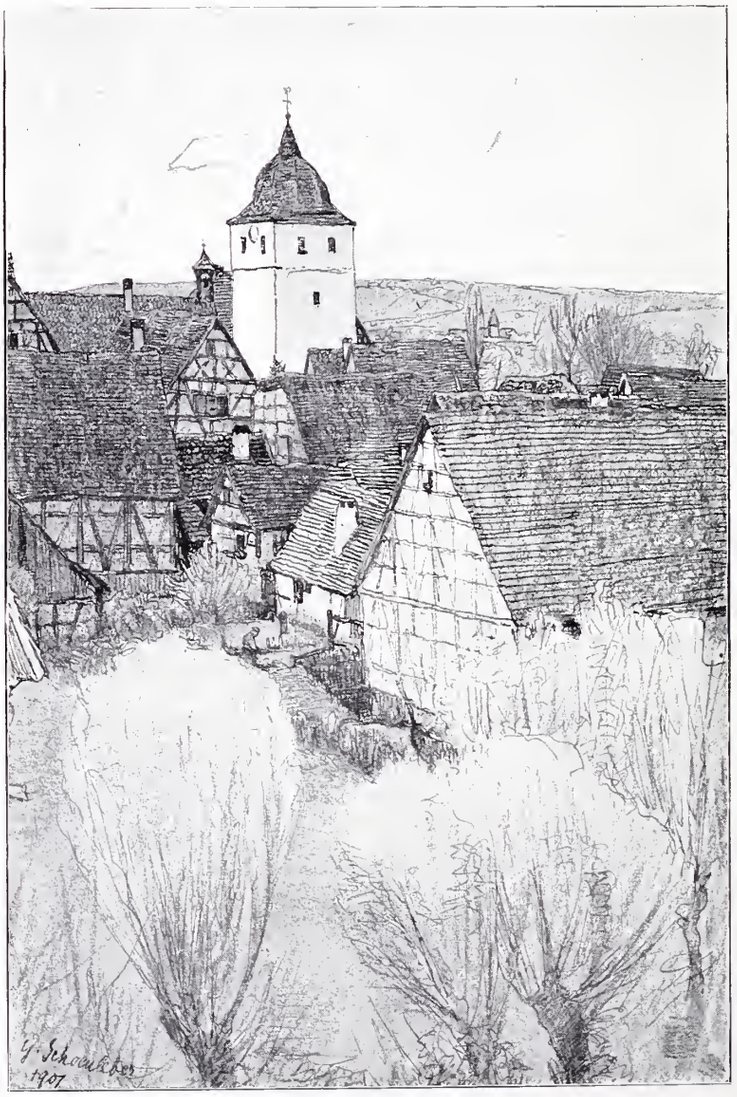
„stehende Wintersonne, die langen „Schatten der Berge, ich hätte „wohl Gefühl dafür gehabt, aber „ich glaube, da reicht der ein- „fache Landschaftsmaler nicht „aus und meine Studien und „Bilder von da decken das Er- „lebte nicht. In der Münchener „Pinakothek ist ein Bild Punta „da Madonetta, das etwas er- „reicht hat davon. Vielleicht „versuche ich nochmals diese „Aufgaben in neuer Technik. „Freilich, ein so ideales Dasein,

„wie der Winter in Castello, darauf kann ich nicht mehr rechnen. Alles im Familien- und „Freundeskreis zu geniessen, dabei niemand etwa krank, kein Arzt, ein besonders milder „Winter, der selten die Arbeit im Freien unterbrach, die herrlichen Brandungen bei ver- „hältnismässigem Windschutz, die Gänge über den Berg, die Bootsfahrten in der Dämmerung, „S. Fruttuoso, die Fahrten mit dem Fürsten von Wied im Lootsendampfer, dicht an sonst „unzugänglichen wilden Felsufern, nach Punta Chappa, nach Sestri, die Villa Pagano bei „Sta. Margherita, Rapallo etc. Ich glaube, wer das Glück hatte wie wir damals, sollte „die Götter nicht versuchen."

In dieser freudigen, dankbaren Weise schildert und lebt Schönleber sein Leben. Von seinen grossen und kleinen Reisen kehrt er in ein harmonisches, glycinenbewachsenes Haus, in ein grosses Atelier heim, in helle Räume, in helle Verhältnisse, zu den geliebten Seinen, die sein Behagen teilen und mehren, die gern lachen, auch lustig des Vaters Bilder betiteln. So schreibt er selbst:

„Im Jahre 1883 entstand ein Bild, die innere Neckarbrücke in Esslingen: im Vorder- „grund der abgelassene Kanal, Schlamm „und Pfützen, daher es in der Familie „den Namen „Dreckbild" bekam. Das „erwarb kürzlich das Staedel'sche In- „stitut in Frankfurt a. M., nachdem es „viele Jahre in meiner Kinderstube ge- „hangen hatte, die Liebhaber wollten „von dem „Dreck" nichts wissen."

Alle diese harmlosen, liebenswürdigen Bemerkungen liefern charakteristische Striche zu dem Persönlichkeitsbild Schönleber's. Es ist erfreulich, mit ihm eines Weges zu gehen, den Berg herunter, auf dessen Höhe er angekommen ist. Es ist nicht zu verkennen: so sehr er die Fremde bewunderte und mit welch' treffender Kunst er auch ihre Schönheiten wiedergab, am liebevollsten zeigt er auf die schwäbischen Heimatstädtchen, wie auf Bietigheim an der Enz, wo er 1851 als Sohn eines Tuchfabrikanten geboren wurde. Unter neun Geschwistern war er der, der von Kind auf immer schon „zeichnete und malte". Das Häusergewinkel, in dem seine Schule lag, die alte Stadtmauer, auf die er aus dem Schulfenster sah, die



Gustav Schönleber. Sersheim
(Farbige Zeichnung)

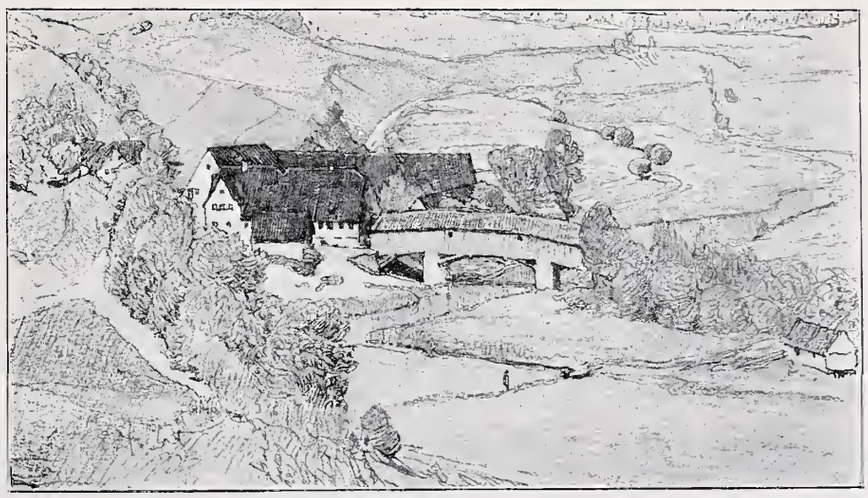
Gustav Schönleber. Federzeichnung

Überschwemmungen der Enz, die Flösse, die sie befuhren, das Fischen und Krebsen in dem Flusse freuten ihn. Er sah alles scharf und plastisch, — wie er sagt, die Natur gewissermassen auf einer Fläche, er erinnere sich nie der kleinsten Plage mit der Perspektive, ohne je über sie belehrt worden zu sein. Und dabei war Schönleber damals schon auf einem Auge blind. Sein eines gesundes Auge, das bei einer späteren Erkrankung des blinden glücklicherweise gerettet wurde, scheint mit doppelten Kräften begabt.

Schönleber wurde keineswegs sofort auf den Weg zur Kunst geführt. Er lernte den praktischen Maschinenbau in Hammingen; zwei Jahre stand er am Schraubstock, an der Drehbank, in der Schmiede, war er ganz beim Handwerk. Aber er malte dazwischen auch die Dreschmaschinen auf das Geschäftsbriefpapier seines Prinzipals:

„wie die Leute bei den Maschinen arbeiten, und „der Prinzipal machte damit viel mehr Eindruck bei „den Bauern, wenn er ging, Bestellungen sammeln. „Ganze Gruppen in Thätigkeit, mit Pferden und Dampf- „betrieb, Staub und Rauch hab' ich so geleistet, das „imponierte! Die Landschaft in ihren Stimmungen „machte mir schon Eindruck, häufig machte ich den Weg nach Hause, drei und eine „halbe Stunde nach Feierabend Samstags, und Montag morgens um drei Uhr zurück, „um zu rechter Zeit wieder bei der Arbeit anzutreten, und es war ein schöner ab- „wechslungsreicher Weg, er ist mir sehr in Erinnerung geblieben."

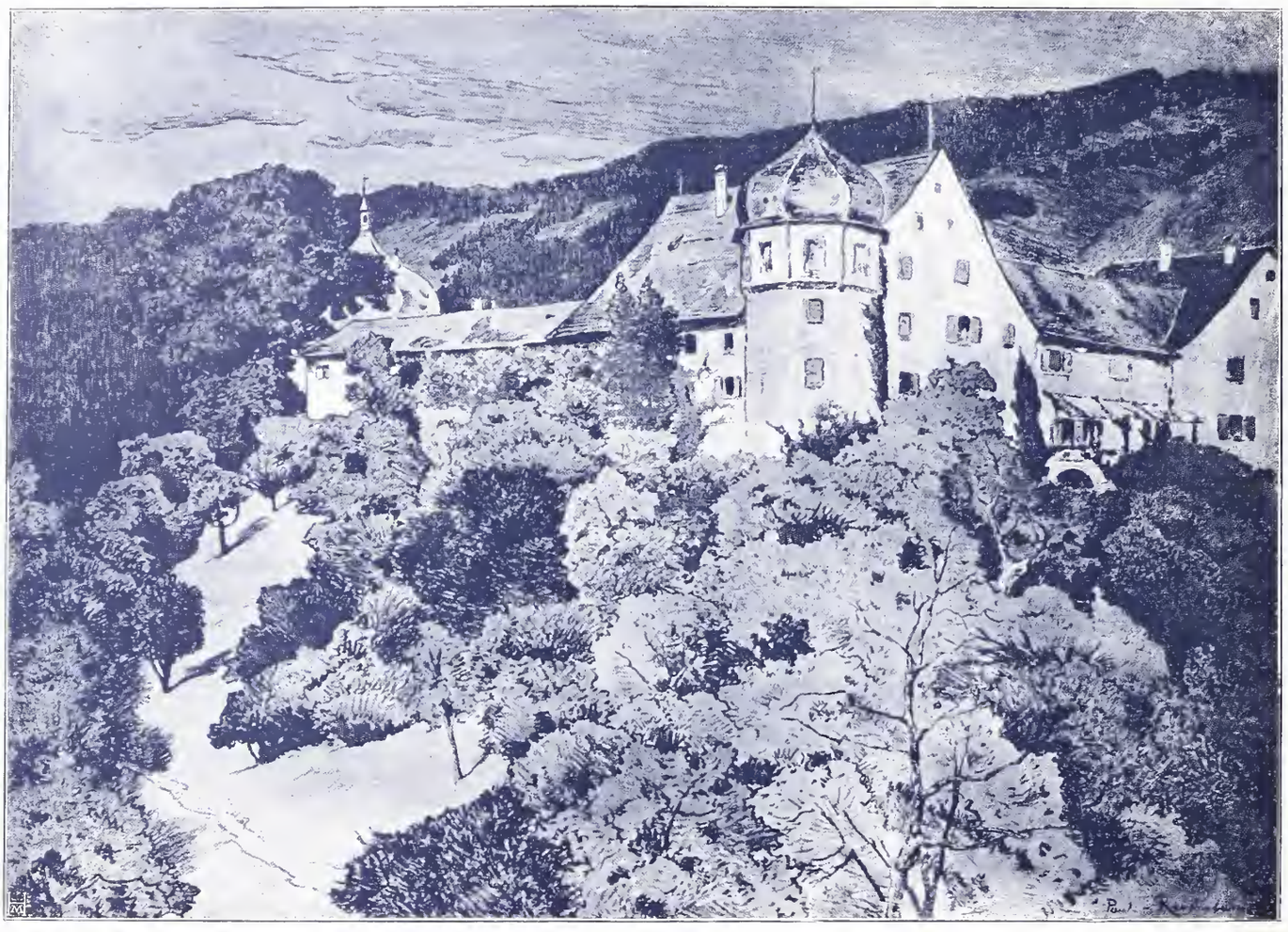
„Im Jahre 1870 war ich noch ein sehr eifriger zukünftiger Maschinenbauer, über „Spinnmaschinen ging mir „nichts, ich dachte nicht „ans Malerwerden, bis ich „während der durch den „Krieg etwas reichlicher ge- „wordenen Ferien wieder „viel Zeit fand, in Esslingen „mit dem Zeichenbuch zu „sitzen vor den alten Mauern, „Gräbern und Häusern; auch „in Tübingen war ich da- „mals und schliesslich kam's



Gustav Schönleber. Hessenau
(Farbige Skizze)

„doch zu einer Art Leidenschaft, ich begann zu vergleichen und fand meine Sach' gar „nicht übel."

Alsbald reifte dann unter der für den Vater Schönleber's massgebenden Fürsprache seines Verwandten, Professors G. Conz in Stuttgart, der Entschluss, nach München in die Schule A. Lier's zu gehen. Lier, der Schüler Dupré's, der begeisterte Anhänger der zu europäischem Ruhme und europäischem Einflusse gelangten Meister von Barbizon, der alte Schleich, die holländischen



Paul von Ravenstein. Altes Schloss in Bregenz
(Nach einer Original-Lithographie der Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe, R. Voigtländer's Verlag in Leipzig)

Landschaften in der alten Pinakothek, dieses und die ganze Münchener Kunstsphäre übten ihre Wirkungen auf das beginnende künstlerische Schaffen Schönleber's aus. Zwischen dem bescheidenen, hingebenden, lernbegierigen Kopieren von Liers und Wouwermans begann er selbständig zu zeichnen und zu malen.

Die Reisezeit kam und mit ihr das Aufnehmen der mannigfaltigen Eindrücke, die Schönleber in seinen Gemälden „vielfarbig" berichtet. Er malte Wasser und Land, wo er es traf, wie er es traf. Seine Gemälde, die er von Rotterdam, Danzig, Venedig, Chioggia, Clovelly heimbrachte, seine Fischerboote, sein blaues Meer, sie fanden vielfach Anerkennung und Bewunderung, Freunde und Käufer.

Die künstlerische Darstellung Schönleber's ist stets wahr, einfach, die ehrliche, schönheitsfrohe Wiedergabe der Natur. Sein Meer hat die uferlose Weite, die märchenhafte Bläue, die ein Schönheitswunder der Natur ist, seine venezianischen Bilder geben den malerischen Reiz der Lagunenstadt. Schönleber und mit ihm die Freunde einer wahren, einfachen Kunst können sich an der Kunsternte, die er von seinen Reisen mitbrachte, dauernd freuen, denn dauernd erneut sie die Eindrücke erfreuender Schönheit.

Friedrich Kallmorgen. Meeresstille und glückliche Fahrt
(Nach einer Original-Lithographie der Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe)

Schön ist's in der Fremde, aber die Heimat ist noch schöner! Dieser Satz steigt aus der intimen Betrachtung der Kunst Schönleber's wie sein unbewusstes Glaubensbekenntnis, ja, wie sein Naturgesetz auf! Und ich bleibe bei dem Bild, mit dem sympathischen Künstler plaudernd und betrachtend den Berg herunter zu gehen und komme mit ihm wieder in seiner engeren Heimat an.

„Im Frühling ging ich immer häufiger nach Besigheim", sagte er, „ich habe „eine grosse Vorliebe für dieses alte Nest, das zwischen Enz und Neckar sich aufbaut, „es ist herrlich da, ehe das Grün überhand nimmt, bei hohem Wasserstand und dunklen „Wolken, die Erde schwerbraun und die Dächer schwarz und gar bei Hochwasser gelb, „die langen Bogen und Windungen der Ströme."

Man fühlt, da sieht das Herz mit, und diese Bilder Schönleber's aus seiner engeren Heimat scheinen mir seine eigensten Schöpfungen, die beredtesten, die lieblichsten, die gewinnendsten. Aus ihnen spricht die herzliche, liebende Intimität, mit der sie gesehen sind. Sie führen uns in den lieben, trauten Kreis der kleinen deutschen Städtchen, in denen man das Singen und das Flüstern, das Seufzen und das Herzklopfen der Menschen zu hören meint, in denen das Leben selbst zu flüstern scheint wie die letzten schwächsten Wellen an abgelegenen Ufern. Es liegt etwas von weltfernem Frieden und weltsuchendem Sehnsuchtsweh in der Luft, — Schutz und Enge — Sicherheit und Leere. —

Und wenn in solchen Städtchen eine Linde blüht, ein Fliederbaum duftet, Veilchen an der alten Mauer erwachen, Primeln auf einem kleinen Rasenplatze leuchten, dann scheint es, als ob der Himmel das schlafende Nest zu einem heiligen Feste auserwähle, — so herzbewegend wirkt da der Frühling — wie das einzig Mühelose, das einzig Geschenkte in dieser armen Welt.

Solche Poesie tragen die Heimatsbilder Schönleber's, von denen mehrere dieses Heft illustrieren. Seit dem Jahre 1880 lebt der Künstler in Karlsruhe, wohin er seinerzeit als Professor der Kunstschule berufen wurde. Das neue Kunstleben in Karlsruhe, das damals neue und sicher heute nicht veraltete, steht in engem Zusammenhang mit ihm. Er arbeitete über ein Jahrzehnt mit seinem Freund und Schwager Baisch zusammen, dessen Verdienste anerkannt sind und dessen Leistungen auch auf einem Ruhmesblatt der Kunst in Karlsruhe stehen. Schönleber zog eine grosse Reihe von Schülern an, deren Namensnennung genügt, um seinen Einfluss als Lehrer festzustellen: Kallmorgen, Kampmann, Volkmann, Ravenstein, Hoch, Biese, Zoff, Wielandt, Böhme, Hellwag, vorübergehend auch Darnaut und Vinnen. Er sagt, von ihnen sprechend:

„Von vielen habe ich die Namen vergessen, oder sie fallen mir eben nicht ein. „Einmal, — ich glaube, es war im Jahre 1890, zählte ich im Münchener Glaspalast „zweiundvierzig von mir beratene Bilder, teilweise hatte ich sogar die Finger drin gehabt."

Er richtete in Karlsruhe eine Klasse ein, in der unter grossem Oberlicht und Seitenlicht Stilleben landschaftlicher Natur gestellt wurden.

„Es bildete diese Einrichtung einen grossen Fortschritt im Gegensatz zu den „dunklen Ateliers; das neue Atelier hatte eine grosse Flut von Licht. Manchmal liessen „wir direkt die Sonne hinein. Fischzeug vom Rhein, Schilf, Stroh, Kraut und Rüben, „die unglaublichsten Ballonflaschen vom Kaufmann, ganze Wagen und Boote, alles „spiegelte sich in einem grossen Wasserbecken, man konnte in der That lernen. Es „war im Jahre 1881 in seiner Art die einzige Gelegenheit und veranlasste viel Zuzug „von auswärts, wie auch Baisch's Tierstall. Wir haben immer vereint gearbeitet, bis „nach Baisch's Tod im Jahre 1894. Es hat mir auch Vergnügen gemacht, Anderer „Lehrer, d. h. mehr noch „Genosse" und Kamerad zu sein; verschiedene der Schüler „waren älter als ich, viele haben mit mir gearbeitet, die tüchtig geworden sind und „mancher ist mir Freund geworden und geblieben."

Ludwig Dill pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Venezianischer Kanal

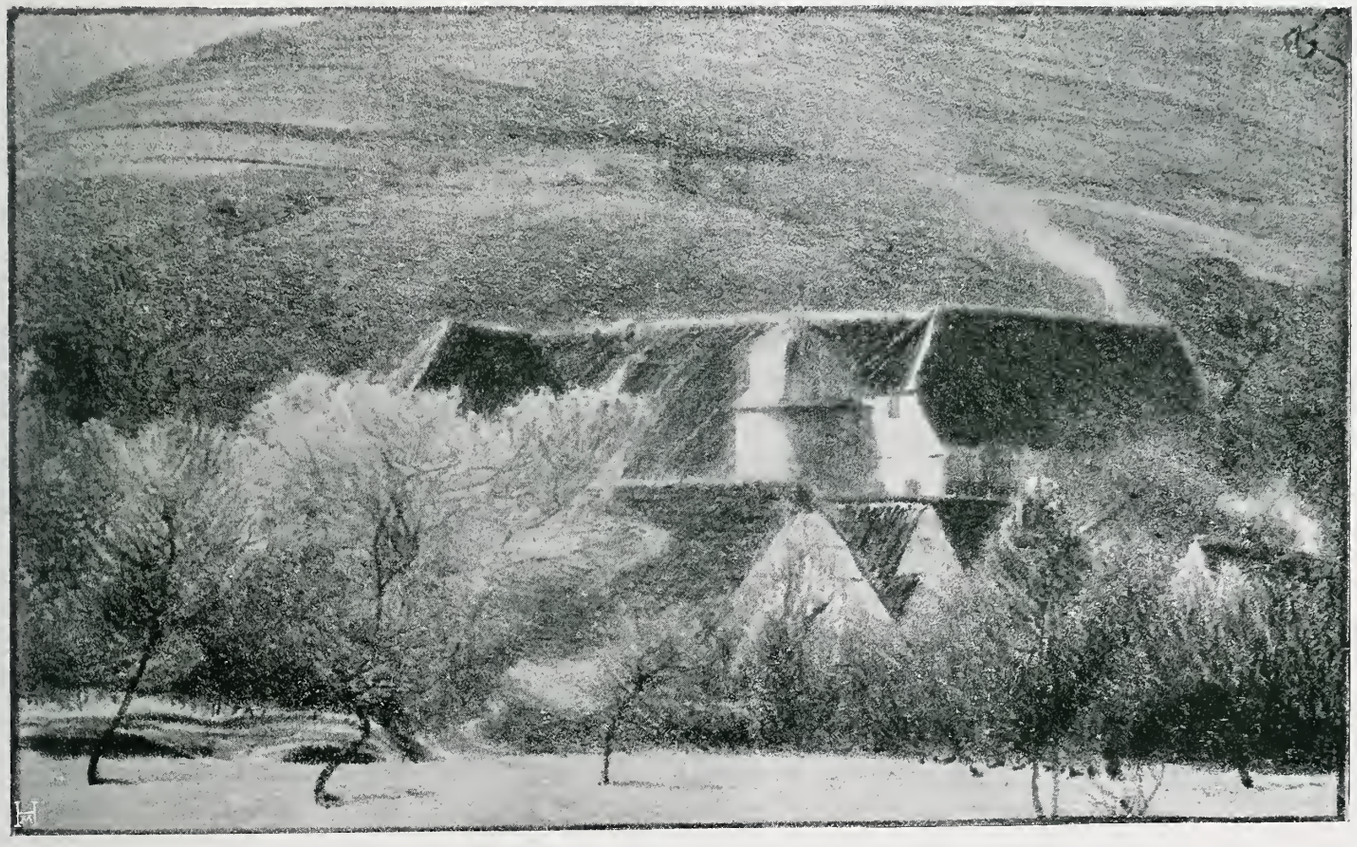
Friedrich Kallmorgen pinx.

Phot F. Hanfstaengl, München

Am Bahnübergang

(Originalgemälde im Besitze des Herrn W. Mössinger in Frankfurt a. M.)

Wenn man zu diesen persönlichen Mitteilungen das gesunde, einfache Wesen der Kunst Schönleber's in Betracht zieht, so erweist sich daraus sein Einfluss auf die Künstler seiner Umgebung. Dieser lässt sich natürlich nicht wie ein mathematisches Resultat feststellen, aber er ist da, lebendig! Und wenn sich heute eine von ihm abgetrennte Gruppe neuer und neuest nennt: aus der Anschauung der Schönleber'schen Kunstübung in der reinen Landschaft mag mancher von ihr lernen, und wenn es nur die Einsicht in die „schöne" Möglichkeit solcher Einfachheit wäre. Echte Künstler werden gerechterweise Schönleber so wenig gegnerisch gegenüberstehen wie er ihnen. Interessant in dieser Beziehung sind seine persönlichen Äusserungen:



Gustav Kampmann. 's alt' Schloss
(Nach einer Original-Lithographie der Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe)

„Meine Neigung, aus beliebigen Farbflecken, die auf der Leinwand zufällig ent-
„standen sind, ein Bild zu gestalten, hat zum Teil ganz persönliche Resultate gehabt,
„für die ich bei Künstlern und Laien Anerkennung fand, doch finde ich die Bilder besser,
„die direkt unter einem Natureindruck entstehen."

„Die Entwicklung der Verhältnisse hier hat mich Mitglied des Künstlerbunds
„(der hiesigen Sezession) werden lassen, ich gestehe aber, gegen meine persönlichen Be-
„dürfnisse. Der Streit ist mir immer zuwider gewesen, weil er so oft nicht bei der
„Sache geblieben ist, was ja wohl auch kaum zu vermeiden sein wird. Jedenfalls gehöre
„ich zu denen, die allen Bestrebungen freie Bahn lassen, sofern sie künstlerisch sind,
„nur kann ich dieses Beiwort nicht so eng definieren, wie es oft geschieht."

Friedrich Fehr. Dämmerung
(Nach einer Aufnahme von Walter, Münch & Co. in Karlsruhe)

„auch zu anderen sprechen. Alles übrige „kümmert mich eigentlich nicht."

Wirklich, es kümmerte ihn nicht und kümmert ihn nicht!

Als die neue Strömung kam und mit ihr der lokalisierte Kampf zwischen Persönlichkeiten unter dem Namen von Parteien, als seine Schüler Meister wurden, hatte er die Kraft, sich auf sich selbst zurückzuziehen, nicht wie auf ein Altenteil, sondern frisch, auf Wanderschaften wie im Atelier lernend, arbeitend! In Schönleber's Heimatsmalerei mag ihn wohl der lebendige Verkehr mit Hans Thoma's Kunst bestärken. Das unverrückbar Feste in Schönleber's Kunst ist ihr Mass, ihre reine, naturtreue Landschaftlichkeit. Weder die Pleinair-Revolution noch die Konturensucht haben ihn beirren können, er unterbrach sein wahres, massvolles Verhältnis zur Natur nicht. So ist Schönleber in der Landschaftsmalerei ein Meister eigener Art geworden, den ein treugebliebener Erfolg bestätigt und der zu dem Namen Karlsruhes als Kunststadt das gute Seine beiträgt.

„Ich schwärme für Böcklin, „für Thoma, dessen Ruf durch „den Grossherzog ich für einen „grossen Gewinn halte."

„Die Neueren und Neuesten „liebe ich nur in einzelnen Werken, „habe aber darin Fortschritte ge„macht, während manche frühere „Liebe verschwunden ist. Ich „glaube, dass wir noch mitten in „der Entwicklung stehen, die sich „noch konzentrieren muss und „sich dabei noch abklären wird. „Wie, weiss ich noch nicht. Für „mich gilt nur das eine: Was Du „mit Liebe gemacht hast, wird

Gustav Kampmann. Pfarrhof
(Nach einer Original-Lithographie der Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe)

Auch die bedeutenden Künstler, die zum Teil durch ihren Kampfesmut die stürmische Bewegung in den neunziger Jahren hervorriefen und nur kurze Zeit in Karlsruhe blieben, haben ihres Wirkens Werke und Einfluss dort hinterlassen. An ihrer Spitze der führende Graf Kalckreuth; ihm folgte u. a. der begabte Poetzelberger nach Stuttgart. Zügel lehrte während einiger Zeit an der Karlsruher Kunstschule, an der jetzt Viktor Weishaupt, Friedrich Fehr, Ludwig Dill thätig sind. Sie kommen aus München, aus der historischen, lebensvollen Zentrale der deutschen Kunst.

Gustav Kampmann. Eisenbahn am Abend
(Nach einer Original-Lithographie der Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe)

Gustav Kampmann. Landstrasse im Mondschein

Die genannten selbstkräftigen, nach Karlsruhe berufenen Künstler sind hier zum Teil im Bilde vertreten; das Wesen ihrer Kunst, das sie nach Karlsruhe einbrachten, verlangt eine eingehendere Schilderung, als hier gegeben werden kann. Neue Eindrücke und Anregungen gehen von ihnen aus und führen jedem seine Anhängerschaft zu. Zu den eigenartigsten zählt Ludwig Dill, dessen Meisterschaft durch ein Bild aus früherer Zeit hier illustriert ist. Seine gegenwärtige Kunstart beruht so ausschliesslich im Malerischen, dass zur Interpretation das farbige Bild eine Notwendigkeit ist. Er brachte mit seiner Kunst, die in Dachau ihre Anregungen findet, eine neue Note nach Karlsruhe. Eine weitere Bereicherung erfährt dieser Kreis der Berufenen durch Wilhelm Trübner, der Frankfurt verlässt, um in der Residenzstadt seines Heimatlandes als Meister und Lehrer zu wirken.

H. R. von Volkmann. Das schwarze Haus
(Nach einer Original-Lithographie der Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe)

Viele, die bei Schönleber lernten, sind Meister geworden, so Friedrich Kallmorgen, der, ein geborener Altonaer, lange Jahre in Karlsruhe thätig war, seinen Künstlernamen da begründete und jetzt einem Ruf als Akademieprofessor nach Berlin folgte. Er hat den Motiven seiner nordischen Heimat in Meer- und Städtebildern, und auch dem Idyll Grötzingen, wo er sein Landhaus besitzt, reizvolle Bilder abgewonnen. „Am Bahnübergang“ und die „Meeresstille“ zeigen die Werte seiner Künstlerschaft.

Gustav Kampmann, ein geborener Rheinländer, arbeitet mit jugendlicher Frische an seinen landschaftlichen Vorwürfen. Zeichnend, radierend, druckend, malend ist er mit Begeisterung und Ausdauer am Werke. Die Übersicht seiner vielartigen Leistungen überrascht. Alle zeigen ein beharrliches Eindringenwollen in die Erscheinungen der Natur, ein Festhaltenwollen ihrer luftigsten Reize, ihrer flüchtigsten Beleuchtungen; ja, manchmal ergibt er sich einem solchen Vertiefen in Einzelheiten, dass mancher Beschauer ein Bild, auf dem der Künstler einen Lichtstrahl, der ihn entzückte, festhalten wollte, leer findet. Kampmann aber sieht auch das Grosse in dem Kleinen. Das Licht im „Pfarrhof“, das auf die enge Strasse leuchtet, ist ihm so interessant, wie der daher brausende „Eisenbahnzug am Abend“, den er dramatisch darstellt. Wer so, wie er, gleich einem leidenschaftlichen Jäger den malerischen Erscheinungen nachspürt, verdient malen zu können, ihm ist eine reiche Jagdbeute auf dieser malerischen Erde bereitet. Kampmann will gesehen haben, was er malt, deutlich, ganz. Darin mag er seine Stärke und seine Grenze finden.

Hans von Volkmann will auch gesehen haben, was er malt, — er will aber auch malen, was er träumt und dichtet. Aus seinen Gemälden und Lithographien, aus seinem Bücherschmuck und aus seinen Postkarten spricht ein Maler, der auch Dichter, der Lyriker ist. So gemischt wie bei Hans von Volkmann, so von der Natur geeint, verträgt es sich und hilft sich. Der Vater Volkmann's war auf zwei Gebieten hervorragend, die sich weniger zu vereinen scheinen, er war Chirurg und Dichter und hat den Deutschen in seinem kleinen Buch „Träumereien an französischen Kaminen“ entzückende Märchen hinterlassen. Sein Sohn hat ein gutes Erbe angetreten. Die Volkmann'schen Gemälde tragen eine poetische Auffassung in sich. Sie sind weniger verbreitet als seine farbigen Lithographien, unter denen „Das wogende Kornfeld“, „Der Vogelbeer-

baum", „Weltentlegen", „Der weisse Rabe" in ganz Deutschland ihre Freunde haben. Volkmann malt gegenwärtig mit Vorliebe in der Eifel, die jetzt durch Malerei und Litteratur mehr genannt wird.

Zur vollen, gerechten Wertschätzung von Volkmann's Künstlerschaft, ihres poetischen Ernstes, ihres witzigen Geistes, all ihrer Reize und Werte wäre ein Eingehen notwendig, das der Rahmen dieser Arbeit nicht ermöglicht. Hier ist nur die willkommene Gelegenheit gegeben, seinen Namen und seine Bedeutung zu nennen, was bei einer so jugendlichen Kraft, die mitten im Schaffen steht, eigentlich zweckentsprechend ist. Man ruft sie aus und sagt damit: „Schau hin und Du wirst finden!"

Dasselbe gilt von Franz Hein, der auch malt und dichtet, aber in einer von Volkmann verschiedenen, in einer unserer Zeit lange entrückt gewesenen Art. Hein begegnet wieder Königskindern im Walde, weiss, wie das Märchen aussieht, weiss, wo die Nixe wohnt, spinnt an alte Märchengeschichten neue an, singt lyrische Lieder, die sogar gedruckt werden, — und ist dabei ein Realist. Wie fest das Können ist, durch das er seinen Wirklichkeitsboden behauptet, erkennt man wohl an der Künstlerschaft, mit dem sein Selbstbildnis gezeichnet ist, an der Art seiner Malerei, die in seiner „Vogesenlandschaft" die Höhe pathetischen Ernstes erreicht. Hein hat einen grossen, ergebenen Schülerkreis, den er die Wahrheit vor der Natur zu sehen in der Stadt und auf dem Lande lehrt. Sobald die Winterarbeit in Karlsruhe gethan ist, zieht er in die Sommerfrische nach dem nahen Grötzingen und im Herbste in die Vogesen.

In dem Dorfe Grötzingen, in dem romantischen „Schlössle" Augustenburg, das wie eine kleine Friedensburg für Träumer und Dichter aussieht und dem „Mitfühlenden" schöner erscheint als die meisten modernen Palais, wohnt Hein während der grünen, märchenfreundlichen Sommerzeit. Seine Mitbewohner sind die Maler Karl Biese, Otto und Jenny Fikentscher.

Biese malt die Schneelandschaft, das Abendlicht in hervorragender, eigenartiger Weise. Seine Drucke weisen Töne auf, die an die Feinheit der alten Japaner erinnern. Otto Fikentscher malt Szenen aus dem Tierleben, Frau Jenny Fikentscher die Dorfstrasse, ihren Blumenschmuck, hochstehende Malven, Sonnenblumen oder ein Mohnfeld an der Grötzinger Strasse, naturbelebte Blätter.

H. R. von Volkmann. Vorfrühling
(Nach einer Original-Lithographie der Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe)

H. R. von Volkmann. Künstlerpostkarte
(Verlag der Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe)

Die ganze Malergruppe, die in Grötzingen schafft, liebt die Natur, lauscht auf sie und wird von ihr belohnt und bereichert. Die anziehende Einfachheit und Anspruchslosigkeit, die jeder Sucht nach Effekt fern steht, gibt dem dort Geschaffenen Wert und Wirkung. Von der „Mache", die zuweilen höflicherweise „Stil" genannt wird, von der „Effekthascherei", die auch zuweilen höflicherweise „Originalität" genannt wird, von diesen Feinden der reinen künstlerischen Arbeit halten sich die Grötzinger Maler frei. Sie zielen so scharf auf die Naturerscheinung, so scharf, dass sie der Phantasie, die, ohne die Wahrheit der Erscheinung zu schädigen, diese verklärt, manchmal zu wenig Spielraum geben; und sie will, sie soll in der Kunst mitthun. Wo und wie, das ist die Kunst!

Die Künstler von Grötzingen und Karlsruhe, die jüngeren Kräfte, sind geistig nicht zu trennen. Die, die hier genannt wurden, sind nur ein Teil der Arbeitenden. Was die Älteren und die Jüngeren leisten, sehen sie gegenseitig im Karlsruher Kunstverein. Eine intimere und wohl auch innerlich ungleich bedeutsamere und wirkungsvollere Berührung finden die mehr oder weniger gleichstrebenden Künstler in ihrem Karlsruher Künstlerbund.

Franz Hein. Selbstbildnis
(Nach einer Original-Zeichnung)

Im Jahre 1896 wurde er als Kampfgenossenschaft der Jüngeren, der Modernen gegen die Älteren, die Alteingesessenen unter der Initiative des Grafen Kalckreuth, Kallmorgen's, Grethe's gegründet. Das Kampfgewirre jener Tage in seinen Ursachen und seinen Entwicklungen schildern zu wollen, wäre ein zweckloser Versuch. Alle derartigen Kämpfe der jüngsten Zeit in den verschiedenen Kunststätten unterscheiden sich nur durch die Façon, „auseinander zu kommen." Der Beweggrund ist immer, einen freieren Platz, einen breiteren Weg haben zu wollen, und der Stärkste ist im Recht und führt! Ob dieser in Wahrheit

für sich kämpft oder für sich und die Anderen, ist für den Zukunftserfolg gleichgültig. Denn politische Machtstellungen sind in der Kunst von kurzer Dauer. Da bleibt nur der in der Macht, der sie künstlerisch behaupten kann!

Karl Biese. Beschneite Höhe
(Nach einer Original-Lithographie der Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe)

Der Künstlerbund Karlsruhe ward alsbald unpolitisch und nahm die friedliche Arbeit an sich auf. In der Folge seiner gesunden Entwicklung verband er sich mit der Braun'schen Hofbuchdruckerei, der Staat gewährte ihm eine finanzielle Unterstützung, die Berufung des ausgezeichneten Künstlers Langheins brachte den fachmännischen Unterricht in der Technik der Kunstzweige, die der Künstlerbund pflegen wollte. So ging aus dem Kampf ein Friedenswerk mustergültiger Art hervor. Ein fruchtbarer fördernder Austausch findet unter allen zugehörigen Künstlern statt. Alle künstlerischen Anliegen der Arbeitenden werden besprochen und berücksichtigt. Der Einzelne hängt nicht von einem Industriellen ab, der zu oft den künstlerischen Anforderungen verständnislos gegenübersteht, er hat es mit Künstlern zu thun, die die Ziele und die Wegschwierigkeiten kennen. Jeder einzelne Künstler hat Interesse an dem Gedeihen des Künstlerbundes, der sein Vertreter ist.

Dieses Friedenswerk erweist sich immer sicherer und erfreulicher als eine gesunde Organisation, die dem in dieser Richtung schaffenden Künstler in jeder möglichen Weise beisteht, die ihm den Markt besorgt, die der ganzen Gemeinschaft beweist, wie nützlich eine Selbsthilfe mit vereinten Kräften ist, wie zweckentsprechend gerade für den Künstler, der im allgemeinen keinen praktischen Geschäftssinn hat.

Und die Gemeinschaft des Künstlerbundes ist nicht nur vereint in der Arbeit, sondern auch einig im Geiste. Ein kleiner, geschmackvoll illustrierter Band Gedichte „Musenklänge aus dem Karlsruher Künstlerbund“, der bei Voigtländer in Leipzig erschienen ist, erzählt's in lustigen Reimen. Von dem Humor, der da zu Wort und Bild kommt, erzählen auch die künstlerischen Postkarten, die sich unter allen deutschen Ansichtskarten, unter den viel zu vielen, auszeichnen. Die Marke „Karlsruher Künstlerbund“ hat sich ihre Geltung verschafft, erarbeitet. Heute schon nimmt er eine breite angesehene Stellung in Deutschland ein. Man erwartet seine Blätter mit Spannung und, was mehr beweist, man kauft sie.

Der reiche Katalog von 1902 liegt vor mir. Die Vorrede gibt in ihrer Kürze und Sicherheit eine Art geistiger Bilanz:

„Zum dritten Mal geben wir unseren Katalog heraus. Einer Einführung in das „Wesen der Originallithographie bedarf es diesmal nicht mehr.“

„Durch die Aufsätze in den früheren Ausgaben ist wohl genügend bekannt „geworden, dass heute neben Radierung, Holzschnitt etc. die Original-Lithographie eben„bürtig dasteht. Von Jahr zu Jahr nimmt das Verständnis für dieselbe zu; wohl noch „mehr als die praktischen Schwesterkünste ist sie durch die starke Ausdrucksfähigkeit „geeignet, den weitesten Kreisen Originalarbeiten des Künstlers nahe zu bringen.“

Franz Hein. Vogesenlandschaft

Viktor Weishaupt pinx. Phot. F. Hanfstaengl. München

Pflügende Ochsen

H. R. von Volkmann pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Dockweiler Mühle (Eifel)

(Nach einer Aufnahme von Gebr. Hirsch in Karlsruhe)

Karl Biese. Beschneite Halde
(Nach einer Original-Lithographie der Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe)

Dieser Katalog weist neben den Namen aller vorgenannten Künstler eine weit grössere Reihe von Namen auf, denen diese Besprechung in ihrer Grenze nicht gerecht werden kann. Zu den Ersten zählt Walter Conz, dessen feine Kunst laute Anerkennung findet und verdient und von dessen Können eine Probe unter diesen Illustrationen vertreten ist. Er und eine Anzahl jüngerer Kräfte bethätigen sich an der Seite Hans Thoma's, dessen Schülerkreise sie teilweise angehören, in dem Verein für Original-Radierung Karlsruhe, der unter dem Protektorat des Grossherzogs steht und dessen Vereinskarte, von Thoma's Hand radiert, im vorigen Hefte reproduziert war.

Als Thomaschüler treten noch Hellmuth Eichrodt, der schon durch frühere Ausstellungen den Karlsruhern nicht fremd war, C. R. Weiss und Hermann Daur auf. Sie haben die Jugend für sich, die Zeit vor sich!

Hermann Daur scheint derjenige unter ihnen zu sein, dessen Eigenart sich am ehesten in aller Stille konzentriert und abgrenzt. Seine Arbeiten haben eine verhaltene echte Sprache, die Sprache schüchterner, aber heisser, werbender Liebe zur Naturschönheit, zu dem Fleck Erde, den er zur Darstellung wählt. Sie spricht aus seinen reizenden Postkarten, aus seinen feintönigen Gemälden, wie aus seinen Radierungen und Lithographien —, eine gebundene, werdende Kraft, aber eine Kraft, die innerlich und geduldig an ihrer Befreiung und Vertiefung arbeitet.

Otto Fikentscher. Krähen im Schnee
(Nach einer Original-Lithographie der Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe im Verlage von B. G. Teubner in Leipzig)

Einer, den man auch Schüler Hans Thoma's nennen kann, — denn er sah sicher seine Kunst lernend an — Einer, der auch wirbt, aber nicht schüchtern, sondern kühn und freimütig, nicht mit

gebundener, sondern mit spielender Kraft, das ist Albert Haueisen. Er spielt mit der angeborenen künstlerischen Begabung, aber nicht leichtsinnig, sondern tiefschauend; er übt sie, er kontrolliert sie, er lässt sein hochgestecktes Ziel nicht aus dem Auge, in strenger künstlerischer Selbstzucht.

Als ich ihn um ein Werk seiner Kunst zur Reproduktion in diesem Hefte bat, schrieb er mir:

„Nach langem Überlegen bin ich „zu dem Entschlusse gekommen, keine „meiner Arbeiten zur Verfügung zu „stellen. Ich könnte Ihnen nur ältere „Arbeiten senden. Mein bisheriges „Schaffen war mir nur Mittel zum „Zweck. Jetzt fange ich mich an zu „entwickeln und brauche zum Weiter-„kommen viel Ruhe und noch viel „mehr Zeit. Wenn ich mit vierzig „Jahren schon den Menschen etwas „sagen kann, so ist das noch früh „genug. Bis dahin will ich, soweit es „meine Mittel erlauben, schweigen."

Die Augustenburg in Grötzingen
(Nach einer Aufnahme von O. Fikentscher)

Nur durch einen längeren Briefverkehr liess er sich zu der Überlassung der Radierung „Vesper" bestimmen. Dieses Blatt und der „Pfälzische Bauernhof" zeigen schon seine klare, starke, eigenartige Handschrift. Seiner Entwicklung kann man getrost vertrauen, alle Zeichen sind verheissungsvoll!

Haueisen hat den Entschluss gefasst, seiner Neigung zur Stille ganz zu folgen und auf unbestimmte Zeit in das weltferne, ernste, stumme Bergdorf zu ziehen, in dem das liebe Thomahaus steht. Er wird gut daran thun: die zärtlichste, gütigste Mutter kann ihren heimgekehrten Sohn nicht reicher beschenken, als die Natur den echten Künstler beschenkt, der zu ihr in die Einsamkeit kommt und bei ihr bleibt.

☆ ☆
☆

Was bei dieser Gesamtbetrachtung, die natürlich auf dem eng umgrenzten Raum nur skizzenhaft sein kann, als charakteristisch und wertend für die junge in Karlsruhe gewordene

Kunst hervorsticht, das ist das Natürliche, das Einfache, das Naturtreue! Keine Ziererei, keine Effekthascherei, keinerlei Sentimentalität, kein Kokettieren mit dem Publikum. Da vorwiegend die Landschaft gepflegt wird, so kommen die Vorzüge der Karlsruher Umgebung, die Nähe von Wäldern und Bergen zur vollen Geltung.

Robert Poetzelberger. Künstlerpostkarte
(Verlag der Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe)

Findet der in Karlsruhe lebende Künstler nicht leicht den bunten, anregungsreichen persönlichen Verkehr, den er sich wünscht, so kann er auch diesen fraglichen Mangel seinem Vorteil dienstbar machen. Dieser Mangel schützt ihn vor einem kraftraubenden Salonleben, an dessen Spieltisch man selten seinen Einsatz gewinnt und viel kostbares Kapital an Zeit verliert.

Berechtigter ist die Klage über den mässigen und passiven Kunstsinn des Karlsruher Publikums. Diese Thatsache wird sich aber nicht von heute auf morgen und nicht für die nächsten Jahre ändern. Sie liegt tief in den geistigen und wirtschaftlichen Verhältnissen des deutschen Mittelstandes begründet. Er hat noch keine lebendige Beziehung zur Kunst, und wo sie vorhanden ist, fehlt oft das materielle Vermögen, die Künstler durch Ankäufe zu fördern. Ein anderer grosser Missstand ist es, dass den eiligen, meist mit Arbeit oder Vergnügen überlasteten Menschen die Fähigkeit zur stillen Aufnahme eines Kunstwerks versagt bleibt. Hastig jagen sie durch ihren Tag und sehen das Bild wie einen Automaten an: für einen Blick wollen sie ein wirkliches Geniessen.

Die Frage: „Wo ist das Publikum?“ ist für den Künstler, der Verständnis und Käufer braucht, eine schmerzliche. Wollte man sie theoretisch lösen, so käme man mehr wie einmal in Gefahr, satirisch von der deutschen Kunstliebe zu sprechen. Sie praktisch zu lösen, ist eine Unmöglichkeit. Innere und äussere Entwicklungsstadien, die Jahrzehnte brauchen, müssen durchlaufen werden, um die Majorität in einen lebendigeren Zusammenhang, in einen herzlichen zur Kunst zu bringen.

Auch die jugendkräftigen schaffenden Künstler in Karlsruhe können darauf nicht warten. Sie müssen auf die Einzelnen hoffen, denen da und dort ihre anmutige, reizvolle Kunst immer gefallen wird, und getrost von dem Hafen des Künstlerbunds aus die Proben ihrer Kunstgüter in die Welt schicken. Die Heimatskunst der Karlsruher Künstler wird sich ihren schon eroberten Platz zu befestigen, zu erweitern und zu erhalten verstehen, so lange sie sich selber treu bleibt und sich auf ihrem eigensten Gebiete, der Landschaft, vertieft, ohne der Marktmode oder dem Begriff „modern“ Opfer zu bringen. Dankbar sollen sich die Karlsruher Künstler ihrer Heimatsstille freuen. Nur in der Stille begegnet man seinem guten Geist, seinem besseren Selbst, das sich immer als eine erste und als eine heilige Hilfsquelle des Künstlers erweist. Diese Erkenntnis beschwört der Erfahrene. Der Unerfahrene sollte sie glauben und nicht in falschen Voraus-

setzungen nach dem Babylon der Grossstadt verlangen. Wer in dieser konzentriert arbeiten will, lebt so zurückgezogen, oft noch zurückgezogener wie der Kleinstädter.

Nur ein Beispiel für viele: Kein Geringerer als Fantin-Latour sitzt in dem grossen Paris in einem kleinen unscheinbaren Atelier im Quartier latin, einsamer als in Grötzingen — und malt nicht nur gute, sondern auch gesuchte, von „tout Paris“ glänzend bezahlte Kunst. Und die Barbizoner, die Grossmeister der Landschaft? Ihre Flucht aus der Stadt war ihr Heil.

Walter Conz. Schwarzwaldtanne
(Nach einer Original-Lithographie der Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe im Verlag von B. G. Teubner in Leipzig)

Ein schaffender Künstler ist stets mit der Welt verbunden. Jedes neue Kunstwerk trägt die Macht in sich, ihm eine neue Brücke zu schlagen. Je stärker diese Macht ist, desto weiter wird die Brücke führen, die unsichtbare, die sichere, die sein Kunstwerk baut. —

Wenn ich mir die Karlsruher Künstler vorstelle, die hier im besonderen genannt sind, so kommt es mir fast wie eine Oberflächlichkeit vor, so nachdrücklich den äusseren Erfolg zu betonen. Gegenüber ihrem inneren Erfolg an Schaffensfrieden und Schaffensfreude scheint mir der äussere untergeordnet. Sie leben im frohen Besitz auf künstlerisch dienstbar gemachtem Grund und Boden. Sie haben es so gut wie der glückliche Bauer. Ihre Thätigkeit führt sie in die Natur, ihre tägliche Pflicht ist das, was ihnen gefällt, also für sie schön ist, immer wieder zu sehen.

Und wenn da und dort die Saat nicht gedeiht, so haben sie doch unter freiem Himmel als freie Menschen lustig gearbeitet, der Natur ins Gesicht und ins Herz gesehen, gefühlt, geträumt, Schönheit und Ruhe genossen — in dieser Welt, die so viel Hässlichkeit und so viel Unruhe hat.

Wie viel Geschaffenes auch halb oder nicht genügt und wieder in das Nichts verschwinden muss, alle gethane Arbeit dient dem Werdenden; der jedem Künstler schmerzlich bekannte „Katzenjammer", in dem abgekratzt und zerstört wird, hat auch seine mitschaffende Bedeutung. Nicht nur im Haushalt der Naturschöpfung, auch im Haushalt der Kunstschöpfung geht nichts verloren. Einem wachen Künstler, der sein inneres Leben nicht versinken lässt, dient auch das Nichtgelungene. — Der Kampf macht seine Arbeit immer lebendiger, immer sprechender, — seelenvoller!

Hermann Daur. Künstlerpostkarte
(Verlag von Chr. Haerdle, Lörrach)

Nach einer Original-Zeichnung
von Hans Thoma

☆ ☆
☆

„Am Anfang war die Kunst, später sind die Meinungen darüber entstanden," schrieb Hans Thoma auf die Postkarte, als ich ihn um seine Handschrift für dieses Heft bat. Als Leitmotiv könnte sein Satz diesem Essay gedient haben, der wesentlich Hinweise auf die Kunst und die Künstler bringt und nur nebenbei als wohlwollende fürsprechende Begleitung Meinungen über die Kunst ausspricht. Lebendiger und wertvoller, als theoretische Meinungen aufzustellen, scheint es, Interesse zu erwecken, — lebendiger und wichtiger, als vergangene und überwundene Kunst-Bruderkriege zu schildern, weiteren Kreisen zu zeigen, wie wohl das Karlsruher Kunstfeld bestellt ist, was da geerntet wurde und — was da zu werden verspricht.

Hans Thoma darf den Satz: „Am Anfang war die Kunst, später sind die

Hermann Daur. Kirchlein am Rhein
(Nach einer Original-Radierung des Künstlers)

Meinungen darüber entstanden" wie eine von ihm erfahrene, von ihm geliebte Wahrheit aussprechen. Wie viel Meinungen hatten sich vor seiner Kunst aufgebauscht! Wie viele wollten sie niederschreien! Und die Macht seiner Kunst, die Kunst an sich hat sie besiegt.

Diesen Sieg hat Hans Thoma nicht für sich allein gewonnen, er gewann ihn auch für alle die Maler, die mit ihm leben, die nach ihm leben werden, für Alle, die nur malen, wie sie wollen! Wenn dieser Wille künstlerisch ist, wenn er sich alles materielle Könnenmüssen dienstbar zu machen versteht, so wird seinem Werke die Wahrheit, die Wärme innewohnen, das Siegende! Zuerst wird es bei den Wenigen, bei den „Menschen" siegen, die es unmittelbar

Hermann Daur. Auf einsamer Höhe
(Nach einer Original-Lithographie der Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe, R. Voigtländer's Verlag in Leipzig)

verstehen, und die Apostel sind unter ihnen! Dann hören es die Vielen, die „Leute", die zögern, aber doch den Stimmen der Apostel, der Menschen nachlaufen — und ihnen nachsprechen, bewusst und unbewusst! Eine Reihe von ihnen lernt, wenn sie auf das wahre Kunstwerk hingewiesen, endlich vor ihm mit einem guten Führer angelangt ist, vergleichen, schätzen, sogar lieben.

Wer die Wandlungen im Publikum Hans Thoma's Kunst gegenüber miterlebte, hat diesen Vorgang oft beobachtet. Hans Thoma hat mehr zur künstlerischen Elementar-Erziehung des Publikums gethan, als dicke Bände Theorien je erreichen: er erzog es zu einem anderen Sehen! Nach allem Meinungsstreit um Schule, Technik, Stil, um Idealismus, Realismus, Impressionismus, Symbolizismus und dergleichen mehr und viel, hat er das Hoheitsrecht der „Seele" in der Kunst in der That neu geoffenbart! Die Kunstliebenden fanden wieder die entbehrte Gelegenheit, zu fühlen, sich zu freuen! Auch für die einfache Kunst der Neu-Karlsruher hat er so das Publikum vorbereitet.

Franz Hein pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Königskerzen

(Nach einer Aufnahme von Gebr. Hirsch in Karlsruhe)

Albert Haueisen lith.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Pfälzischer Bauernhof

(Nach einer Original-Lithographie der Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe,
R. Voigtländer's Verlag in Leipzig)

„Der Väter Segen baut den Kindern Häuser!“

Den Glauben an den Segen der Väter möchte ich hier in dem Sinne aussprechen, dass eine Bestätigung, wie der Erfolg Hans Thoma's eine ist, den jüngeren Schaffenden zur geistigen Schutzwehr, zur Beruhigung, also: zum Segen gereichen müsste. Gerade diesen Karlsruher Künstlern, die so naturtreu, so heimatstreu streben, mag diese Bestätigung eine Verstärkung ihres Willens werden.

Albert Haueisen. Vesper
(Eigentum des Vereins für Original-Radierung in Karlsruhe)

„Heimatstreu!“

Durch ihre Heimatstreue könnte ihre Kunst gross, könnte sie vielleicht zur Volkskunst werden, wozu die Blätter des Künstlerbunds einen gesunden Anfang geben.

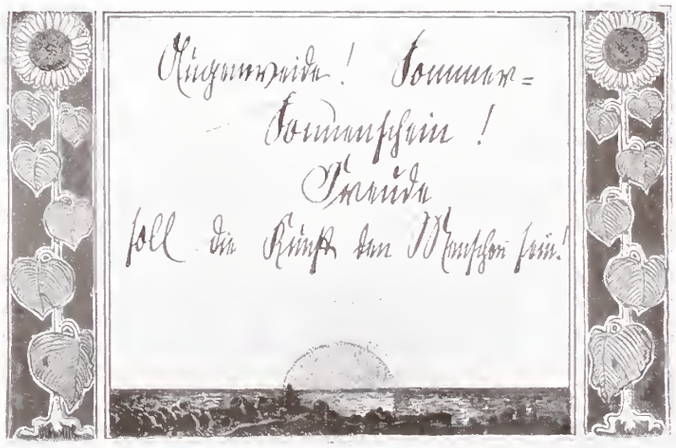
In einem nicht vielen zugänglichen Hefte schrieb einmal Hans Thoma:

„Volkskunst! Jede tiefgegründete, aus echter Empfindung entspringende Kunst „ist Volkskunst — sie sollte eigentlich nur als Gegensatz zur Parteikunst, zur Modekunst „so genannt werden — aristokratische Geister, ich meine unabhängige, in sich gegründete „Persönlichkeiten, werden sie auch immer als solche empfinden und erkennen. Man soll „nicht sagen, sie wird siegen — sie ist die Siegerin.“

„Kunstsinnige Italienfahrer bringen sehr oft, wenn sie in all den Herrlichkeiten „einer Kunstblüte geschwelgt haben, wenn sie den Zusammenklang, der in diesem

„glücklichen Lande zwischen Natur und Kunst für sie besteht, empfunden haben, eine „grosse Missachtung gegen deutsches Wesen und deutsche Art mit sich — und es ist „mir auch nicht viel besser gegangen, als ich vor Jahren im Frühling von dort zurück- „kehrte; ach, diese langgestreckten Flächen, diese einförmig dunklen Tannenberge, die „Lüfte, in denen ein wässeriges Grau stets vorherrscht, sogar die im Maienschmuck sich „ausbreitenden Wiesen wollten mir gar keinen Eindruck mehr machen, als ich den ersten „Ausflug von Frankfurt in ein benachbartes Dörflein machte. Im einsamen Wirtshaus „kehrten wir ein, uninteressant gekleidete Männer sassen am ferneren Tische im Wirts- „garten unter den Mirabellen- und Zwetschgenbäumen. Apfelwein statt Chianti — ich „war noch ganz abwesend im Lande meiner Sehnsucht . . . . Da mit einmal erhoben „die städtisch gekleideten Männer ihre Stimmen und sangen vierstimmig das alte „Lied: »Es waren zwei Königskinder« — und diese Töne, dieser herrlich geordnete „Gesang, sagten mir auf einmal, was Deutschland ist — ja, sogar was deutsche Kunst „ist, was sie sein kann. Die Sänger waren vier Lehrer, die ihren freien Nachmittag „da zubrachten. Sie sangen noch mehrere herrliche Lieder, so ganz nur für sich. Ich „wagte auch gar nicht, ihnen zu danken, sie haben ja nicht meinetwegen gesungen. „Dankbar still ging ich von dannen, ein froh Zufriedener, dass er die Gemeinschaft mit „der deutschen Volksseele wieder gefunden hatte."

„Freilich ist es mit der bildenden Kunst anders als in der Musik und Dichtung — „sie muss aus schwererem Material schaffen; aus diesem muss sie Formen bilden, und „da braucht sie wohl einer kräftigeren Hilfe, einer grösseren Teilnahme, als ihr bisher zu „Teil geworden, sie bedarf vor allem eines intimeren Verständnisses für ihr ganzes „Wesen — ein allgemeineres Erkennen dessen, was sie eigentlich kann und will — sie „setzt eine Augen- und Sinnesfreudigkeit voraus, von der wir noch ziemlich weit entfernt sind. „So fällt sie vom Naturalismus in den Symbolismus und vergisst so leicht darüber, dass „sie eigentlich dazu berufen sei, dem Menschen eine Augenweide zu sein."



H. R. von Volkmann.

(Nach einer Künstlerpostkarte im Verlag der Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe)

Ferdinand Max Bredt

von

F. von Carnap.

Man kann die Künstler einteilen, sagt Schopenhauer, in Sternschnuppen, Planeten und Fixsterne. Die Sternschnuppen liefern die momentanen Knalleffekte, man schaut auf, ruft „siehe da!“ und auf immer sind sie verschwunden. Die Zweiten, also die Irr- und Wandelsterne, haben schon mehr Bestand. Sie glänzen, wiewohl bloss vermöge ihrer Nähe, oft heller als die Fixsterne und werden von Nichtkennern mit diesen verwechselt. Die Fixsterne allein sind unwandelbar, wirken zu einer Zeit wie zur andern, indem sie ihr Ansehen nicht durch den Wechsel unseres Standpunktes ändern.

F. M. Bredt

Ferdinand Max Bredt gehört zweifellos nicht zu den Sternschnuppen des künstlerischen Himmels — er ist ein ausgesprochener Gegner von Knalleffekten, was schon der erste Überblick über sein bisheriges Werk offenbart. Ob er nun zu den lichtborgenden Wandelsternen oder zu den unwandelbaren Fixsternen zu rechnen ist, deren Grösse wir nicht nach der auf uns fallenden Lichtstärke ohne weiteres bestimmen können, mag vorläufig ruhig unentschieden bleiben, zumal ja die grosse Zahl der hier veröffentlichten Bilder dem Betrachter das Urteil erleichtert.

Bredt gehört nach der ganzen Art seines Schaffens zu denjenigen Künstlern, deren durchaus selbständiges Wollen, deren ganze Eigenkraft nur im Gesamtwerke schon vom Fernerstehenden erkannt wird, weil sein einzelnes Werk ein sehr starkes Sichhineinleben vom Betrachter verlangt.

Nach keiner Richtung hin ist Bredt's Bildern etwas Sensationelles eigen. — In unseren grossen und hastig besuchten Kunstausstellungen können sie nicht zu der Geltung kommen, die ihrem Werte entspricht, denn ganz abgesehen davon, dass sie weder durch ihr Format, noch durch ihren Inhalt, ihre Tendenz, ihre Komposition oder eine absichtliche stilisierte oder dekorative

oder widerlich süsse oder nervöse oder brutale Mache auffallen, sind die Werke Bredt's von einer stillen vornehmen Eigenart erfüllt, die alles Aufdringliche vermeidet.

Wer immer unser, die Effekthascherei unterstützendes, Kunstausstellungswesen berücksichtigt, wird sich nicht wundern, dass sich der eigentliche Wertbegriff der künstlerischen Persönlichkeit nach dem Sensationellen hin verschoben hat.

Wenn das Auffallende den hervorragenden, den persönlich wertvollen Künstler kennzeichnete — dann hätten freilich die letzten beiden Jahrzehnte eine ganze Fülle von eminenten Künstlern gezeitigt. Wenn doch diese Voraussetzung gelten würde! Denn wie leicht wäre es dann, jedem sein Recht zu seiner Zeit werden zu lassen, wie viele Grosse hätten dann nicht erst so spät, wenn nicht erst nach ihrem Tode Anerkennung und Ruhm gefunden.

Besinnen wir uns doch, dass nichts anderes so für den bedeutenden Künstler bezeichnend ist, als dass er allen Werken, die er schafft, seine eigene Weltseele, seine eigensten Überzeugungen von Wert und Schönheit einverleibt und dass all seinen Schöpfungen ein stilles Eigenleben innewohnt, das gewachsen und geworden und immer festere, aber freiere Gestalt gewonnen hat.

Man darf sagen und heute mehr daran erinnern als je, dass das Persönliche nie ohne retrospektive Beobachtung sich würdigen lässt und dass das, was im letzten Grunde auch die mächtigste Persönlichkeit ausmacht, etwas Passives ist. Nicht ein „Schlager", nicht Manier, nicht rein äusserliche Andersheiten und Fertigkeiten kennzeichnen die Persönlichkeit, sondern nur durch strenge Selbstkritik, mühsames Herausarbeiten des Eigenen, durch Wahrhaftigkeit, die niemals zu paradieren sucht, schafft der Künstler mit der Zeit ein Werk von bleibendem Werte.

Das Suchen und Finden von nichts weiter als einer rein technischen Andersart, das viele der durch unser Ausstellungswesen hervortretenden Künstler kennzeichnet, hat F. M. Bredt nie für eine Äusserung grösseren Wollens, nie für einen erstrebenswerten Vorzug gehalten. So sehr er auch in der technischen Bewältigung des Malens schon in seinen ersten Arbeiten von seinen Kollegen geschätzt wurde, ist er doch stets in selbstkritischer Weise Schritt für Schritt vorwärts gegangen. Wenn gerade einer fanatischen L'art pour l'art-Gruppe, der mancher hervorragende Zweifler unterlegen ist, das starre Festhalten Bredt's an seiner Malweise reaktionär vorkam, so darf der Künstler sich nun selbst sagen und ich hörte es auch von Grösseren, dass es gut war für ihn, sich auch hierin selbst treu zu sein, und dass er so ein sichereres Können erreicht, dass er seinem Werke eine viel ausgesprochenere und abgerundetere Eigenart verliehen hat, als so mancher, den der ephemere Ruhm einer absonderlichen Malweise allen innneren, persönlichen Wert hat verlieren lassen.

Wenn ich hier zum ersten Male den Maler F. M. Bredt charakterisieren soll, so bin ich mir bewusst, einen Künstler zu würdigen, in dessen Werken sich die einzelnen Etappen der Entwicklungsgeschichte der Malerei während etwa der letzten 25 Jahre merkwürdig geklärt wieder erkennen lassen. Wie die besten seiner Kollegen ging er von einer dunkleren Ateliermalerei durch eine Zeit des Pleinairismus zur lichteren, luftigeren Darstellung. Von dem erzählenden Genrebild

ausgehend, hat er sich immer vom grossen Historienbild ferngehalten und die Menschen und Dinge ohne alle Pose geschildert.

Freilich, vor dem bald schärfer in die Augen tretenden affektierten Impressionismus hat sich Bredt entschieden gehütet. Auch ist er seiner möglichst dünnen und haltbaren Malweise, der wir zum guten Teil die Erhaltung von Tafelbildern früherer Jahrhunderte danken, immer treu geblieben. So treten seine Bilder in schärfsten Gegensatz zu jenen vermauerten und verbrühten Leinwandflächen, die den Anschein erwecken sollen, als seien sie ebenso flott hingestrichen, als sie in der That verquält zusammengemalt sind. Deshalb muss allerdings Bredt jetzt noch — wohl

F. M. Bredt. Türkische Frauen

nur noch eine kurze Zeit — darauf verzichten, dass seine Bilder, die nur in Salons und intimen Räumen zur ganzen Wirkung kommen, auf unseren Ausstellungen aller Welt bekannt werden.

Ist es übrigens etwas anderes als ein Zeichen besonderer Charakterfestigkeit des Künstlers, wenn er selbst in jenen Jahren der rabiatesten Farbenpatzerei nur die Bilder aus seinem Atelier gab, die ihm nach seiner persönlichen Vorstellung von Schönheit, Geschmack und Abgeschlossenheit als ausstellungsfähig galten?

Es ist kein sonderliches Verdienst für den Maler, wenn er unbekümmert um Lob oder Tadel der Menge schafft. Für freie Künstler ist das selbstverständlich. Wer aber von Deutschlands Künstlern gerade in diesen beiden Dezennien riesiger fremder Bilderimporte sich auch nicht um das Urteil einer bald dieser, bald jener fremden Manier ergebenen Malergruppe kümmerte,

sondern für sich ein grosses Ziel auf eigenem Wege verfolgte, der erst scheint mir gesonderter Beachtung wert zu sein.

☆ ☆ ☆

Das Milieu, aus dem F. M. Bredt hervorging, in dem er die ersten 16 oder 17 Lebensjahre verbrachte, prädestinierte ihn ganz gewiss nicht, soweit ich hierüber zu urteilen vermag, zum Berufe des Malers. Noch weniger war zu erwarten, dass er gerade ein Meister des nackten weiblichen Körpers werden sollte.

F. M. Bredt. Blumenschicksal

F. M. Bredt ist in Leipzig am 6. Juni 1860 geboren. Die Bredt's (In der Bredde) aber bilden eine seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in Barmen ansässige Patrizierfamilie, in der die Wahrung reformierter Strenge und Frömmigkeit traditionell herrscht. Es bleibt merkwürdig, dass aus diesen Kreisen, die innen und nach aussen einen schlichten und durchaus gediegenen Geist wahrten, die aber freieren, künstlerischen Anschauungen wohl völlig verschlossen blieben, ein Maler wie Bredt hervorgehen konnte.

Allerdings frägt es sich, ob ein Mensch, der nicht in so gediegenem, aller Hohlheit und Pose, allem Pathos und allem rein äusserlich Erborgten durchaus fremdem Milieu erwachsen wäre, ein Künstler von solch gewinnendem Ernst, von so vornehmem Geschmack hätte werden können. Nirgends spricht Prunkenwollen und Gefallsucht aus Bredt's Bildern; selbstbewusst, aber zurückhaltend, wie jene Gestalten seiner Bilder, die in träumerischer Beschaulichkeit das Leben geniessen, ist seine ganze Kunst.

F. M. Bredt, von einem Vater, der nie seine Kinder lobte, einer gern zu fröhlichem Scherz geneigten Mutter erzogen, muss in seiner Jugend ein rechter „Strick" gewesen sein. Sehr geweckt und immer zu Schabernack geneigt, hat er der Schule nur eben so viel Zeit und Teilnahme zugewandt, als es mit seiner stark hervortretenden Freude an der Tierwelt schlechterdings vereinbar war. Das Interessanteste war ihm alles das, was er nur irgendwie im väterlichen Garten

F. M. Bredt pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Arabisches Interieur

F. M. Bredt pinx.

Copyright 1892 by Franz Hanfstaengl

Siesta

an Tieren aus Wald und Feld, an Kriech- und Fliegtieren, an grösseren Haustieren gar und nicht zum unliebsten gerade an solchen „Bestien“, die den Hausbewohnern Schrecken und Furcht einflössen durften, unterbringen und pflegen konnte.

Nach einem für seinen ihm zudiktierten Beruf ausreichenden Gymnasialbesuch kam er zu einem wegen seiner strengen kirchlichen Anschauungen bekannten Buchhändler in die Lehre nach Stuttgart. Wohl nach einem, auch in freiheitlichem Sinne, sehr knappen Jahre verabschiedete er sich — nach seinen lustigen Schilderungen — von seinem Lehrherrn in einer ebenso originellen als drastischen Weise. — Er wusste, was er werden wollte: Maler. —

F. M. Bredt. Faun

Sein grosses Interesse an der belebten Natur von Kindheit an, seine auffallende Begabung fürs Zeichnen war aber wohl nicht allein massgebend bei diesem Entschluss. In Stuttgart verkehrte er in dem Hause des sehr kunstfreundlichen Bankiers Schulz, dessen Frau mit der Familie seines Vaters entfernt verwandt ist. In diesem Hause, aus dem er später seine Gattin heimführte, dürften zuerst seine künstlerischen Neigungen eine lebhafte Unterstützung erfahren haben. Er hatte sich genug schon im Zeichnen von Pferden und anderen Tieren geübt und wurde nun — im Jahre 1877 — in die Stuttgarter Kunstschule aufgenommen.

Es ist wohl begreiflich, dass der Entschluss, Maler zu werden, daheim grosse Betrübnis hervorrufen musste und dass nur nach verschiedenen Vermittlungen und wohl nicht leichten Vermahnungen dem Willen des Sohnes seitens der Eltern stattgegeben wurde.

Auf der Stuttgarter Kunstschule waren Bredt's erste Lehrer Kräutle, der Kupferstichprofesssor, Rustige und Häberle. Wert und lieb sind dem Künstler noch heute als Künstler und Lehrer: Bernhard von Neher und Grünenwald.

Etwa 3 Jahre währte das Studium in der Württembergischen Hauptstadt. Eine Probe mehr dessen, was er dort gelernt, als dessen, was seine Art zu werden versprach, ist sein erstes Ausstellungsbild vom Jahre 1880: „Gestörte Eintracht“. Es stellt ein schmollendes schwäbisches

Bauernpaar dar. In den Rahmen des Bredt'schen Werkes passt diese Dorfnovelle nicht. Es ist ein „Schulbild". Nur eines scheint mir an diesem Bilde die Kunst Bredt's schon anzudeuten. Das schmollende Paar, die Szene der gestörten Eintracht ist ohne alles falsche Pathos, ohne Pose geschildert. — Bredt, der, solange er daheim war, kein Theater besuchen durfte und heute kein Freund von „Schauspielerei" ist, ging also hier schon einem naheliegenden Effekt aus dem Wege. Aber er hat auch wohl nie wieder ein so ganz heimlich verstohlenes Lächeln, wie es hier die zum Gatten blinzelnde kleine Tyrannin zur Schau trägt, gemalt. Er ist kein Maler des süssen Lächelns geworden, obwohl er der Maler des süssen Nichtsthuns der eleganten Welt genannt werden darf. Am deutlich illustrierenden Bilde hatte er sich so übersatt gesehen wie Andere, nur wurde er auch nicht so vom Horror jeder „Gegenständlichkeitsmalerei" gepackt wie viele hervorragende Künstler dieser Dezennien. — Das erscheint mir ganz erklärlich. — Ein Künstler, der wie F. M. Bredt im persönlichen Verkehr eine so stark kritische, leicht sarkastische, jedenfalls sentimentalitätsfeindliche Natur zeigt, darf ruhig das Angenehme, selbst das verführerisch Schöne malen, ohne Gefahr zu laufen, in's Banale, Ordinäre oder Sentimentale zu verfallen.

F. M. Bredt. Bildnis der Frau des Künstlers

Widersprechen dieser Anschauung etwa einzelne seiner Bilder oder doch deren Bezeichnungen? „Nach schwerer Krankheit", „Der Besuch im Harem", „Das Märchen von den sieben Raben", „Der Froschprinz" könnten allerdings als Illustration zu einem interessanten Roman oder einem jener Märchen benutzt werden. Aber wenn schon von einer die Situation wirklich erklärenden Illustration keineswegs die Rede sein kann, so wird wohl nicht nur ein künstlerisch besonders geübter Blick erklären: dort war die Gesichtsblässe der genesenden Dame dem Künstler ein willkommener Gegenton zu den frischen Farben der Blumen und zu dem reichen Kolorit des Salons. Der „Besuch im Harem" ist ein Bild, das die Freude des Künstlers am Nebeneinander schwarzen und weissen Fleisches, an Bewegungen, an farbigen Reizen kennzeichnet. Und beim Froschprinzesschen und dem Märchenbilde von den sieben Raben hat ganz sicherlich das märchenhaft anmutende Naturbild zur entsprechenden, ganz freien Motivierung geführt — aber nicht das Motiv zum frisch gesehenen Bilde einer jugendlichen unbekleideten Schönen an stillem Waldsee.

F. M. Bredt. Weiher

Von Stuttgart aus ging Bredt auf zwei Semester in Lindenschmit's Atelier nach München. Der lebhafte künstlerische Geist, der grössere Meister, der in München dem Künstler fruchtbarste Anregung gab, macht sich in den nun häufigeren Bildern sofort bemerkbar. Überdies lockte natürlich auch unsern Künstler das farbenreichere Südtirol immer wieder zu längeren Bummelfahrten und Studienreisen. Die weichen Olivenhaine am smaragdenen Gardasee, die buntblühenden Gärten in den weiten sonnigen Thälern, das damals noch weltstille, aber künstlerfrohere Torbole und seine steinigen Felsen hat Bredt's ganze Freude an der Landschaft, dem farbigen Reize der Landschaft geweckt. Manche kleine flottgemalte Studie, manches Bild auch, wie „Olivenhain bei Torbole", „Wassertragendes Mädchen", ist Zeuge von des jungen Künstlers raschem Wandel und Fortschritt.

Von Venedig aus, wo Bredt mehrmals zu Studienzwecken weilte, zog es den Künstler weiter südlich. Rasch entschlossen fuhr er auf der Adria den südlicheren Balkanländern zu, von deren malerischen Reizen ihm der nun verstorbene kroatische Maler Masič lebhafte Vorstellungen zu machen wusste. Die interessante Studienzeit in Epirus, Albanien, Korfu machte ihn künstlerisch frei. Sehr bezeichnender Weise hat Bredt hier nichts von all den lebhaften Ereignissen, von all dem, was zu illustrativen Darstellungen Andere geführt haben möchte, im Bilde festgehalten. Das rein Koloristische beherrschte hier ganz sein künstlerisches Empfinden und Trachten. Sobald es ging, wollte er nun den farbenprächtigen Orient aufsuchen. Der ist allerdings für manchen deutschen Maler ein gefährliches Studienfeld geworden. Wie leicht verführt er zum bunten Aufputz, zur theatralischen Lüge — und wenn Bredt sich davon immer freigehalten hat, so hat doch seine Freude an Zeichnung und Kolorit so vieler ungewohnter Dinge auch ihn lange an der blossen Stoffmalerei festgehalten.

Im Jahre 1882 besuchte Bredt in Paris den „Salon". Es liegt wohl nahe, dass ihm die vornehmen Orientbilder Gérôme's, Benj. Constant's und des bei uns unbekannteren Alberto Pasinis gefielen, dass ihm die Anschauungs- und schlichte Darstellungskunst dieser Künstler imponierte,

F. M. Bredt. Waldsee

denn bei diesen Malern fand Bredt das, was ihn schon bei seinen Studienreisen auf der Balkanhalbinsel gereizt, was ihm vorschwebte von seiner tendenzlosen und weder von Historienwichtigkeit oder Genresüssigkeit ergriffenen Kunst des Orientmalens.

So kam er von Paris zurück, ohne von der „Ausländerei" des Deutschen heimgesucht worden zu sein, ohne etwas Fremdes als Vorbild gefunden zu haben — aber bestärkt in seiner Neigung und Anschauung, den Orient als etwas darzustellen, was den ganzen künstlerischen Geschmack auch eines nordischen Künstlers offenbaren könne. Hier setzt Bredt's

F. M. Bredt. Lucia

F. M. Bredt. Kinderkopf

erste Schaffensperiode ein, deren Stoffe vorzugsweise dem Orient, d. h. der Türkei und Tunis entlehnt sind.

Auf der Münchener Internationalen Kunstausstellung von 1883 waren die zwei ersten grösseren Bilder Bredt's ausgestellt. Das eine „Türkische Frauen" wie das andere „Faun" leiten merkwürdig klar das Werk des Künstlers ein. Hier geniesst ein jugendlich-sehniger Pan in grosser Felseinsamkeit sein kosmisch-symbolisches Dasein. Auf grossem Felsblock, die zottigen Beine übereinander geschlagen, pfeift er der Felsenwand zugekehrt ein schwermütiges Lied, das die Raben allein anlockt, die sich in natürlicher Vertrautheit auf seine Hufe setzen. Dies Bild ist wohl eines derjenigen Werke des Künstlers, deren innere Poesie auch von weiteren Kreisen sofort empfunden wurde.

Alles das, was den Künstler zu malen reizte, ist schon in dem Bilde „Türkische Frauen" mit grossem Können gemalt. Weibliche, rosige Akte auf weichen Teppichen oder zottigen

Fellen ruhend. Kalte, glatte Marmorböden und vielfarbige warmtönige Gewänder. In der Luft lösen sich schweigend die leichtblauen Rauchringe auf, die die still geniessenden Damen als einzigen Zeitvertreib mit träumerischer Aufmerksamkeit verfolgen.

Man bewunderte schon damals in Künstlerkreisen die malerische Bewältigung des Stofflichen durch einen kaum 23jährigen Künstler, und diese Bilder verschafften ihm weite Beachtung. Wie dieses Bild „Türkische Frauen“, wanderte später manches andere der orientalischen Epoche,

F. M. Bredt. Entwurf zu „Das Urteil des Paris“

ohne erst auf eine Ausstellung gekommen zu sein, in amerikanischen, englischen und französischen Besitz. In Deutschland blieben nur wenige von Bredt's Orientbildern.

In diese Schaffensperiode des Künstlers, die etwa mit dem Jahre 1892 abschliesst, gehören zunächst verschiedene Bilder einzelner orientalischer Frauengestalten, dann die Kahnfahrt einer vornehmen Araberin, die Promenade der Konsulin, eine Siesta auf den Dächern von Tunis, der tunesische Haremshof, die schachspielenden Araber, der Besuch im Harem, das Kaffeehaus in Tunis, der öffentliche Briefschreiber, der arabische Schleiertanz, eine Siesta im Bad, die hier abgebildete „Siesta am Brunnen“, „Die arabischen Frauenbäder“, schliesslich eine Reihe kleinerer Beduinenbilder, von denen eines Prinzregent Luitpold von Bayern besitzt. —

Das für Bredt's vornehme Kunst so bezeichnende Werk „Besuch", das erst 1902 entstanden ist, mag hier besonders geeignet sein, den Blick auf die gut 10 Jahre zurückliegende Orientepoche des Künstlers zu werfen.

Unsere Abbildung des „Besuchs" lässt erkennen, mit welcher spielenden Leichtigkeit das Bild gemalt ist. Wenn Bredt's erstes orientalisches Bild, die „Türkischen Frauen", ein hohes Können des jungen Künstlers verriet, so zeigt doch ein Vergleich auch der Reproduktionen, welch eminente Fortschritte in freier, koloristischer Wiedergabe der Künstler in diesen zwanzig Jahren gemacht hat. Alles Stoffliche war an und für sich schon in den „Türkischen Frauen" mit grösstem Geschick gemalt, ganz im vollen Lichte malt er später — unverkennbar in den Jahren eines einmal anders komponierenden Geschmacks — jenes feinempfundene „Arabische Interieur"; jetzt aber hat er die volle Sicherheit erlangt, bei den schwierigsten und reizvollsten Farbenzusammenstellungen, in denen er sich nicht genug thun kann, ein Bild quasi aus dem Stegreif auf die Leinwand zu zaubern, das bei wohlerwogener, bei völlig natürlicher Erscheinung des Ganzen dem ernsten Betrachter sagt, welch meisterliche Berechnung aller zeichnerischen und malerischen Werte in solch einem Werke sich kundgibt.

Den Orient, seinen Orient jedenfalls, hat Bredt bei seinem vielfachen und immer vielmonatlichen Aufenthalt in Tunis gründlich kennen gelernt. Wer die Bilder dieser Epoche allein vergleicht, wird eine sehr stete künstlerische Entwicklung des Malers feststellen. Überdies tritt schon in dieser ersten Schaffensperiode des Meisters seine ganz eigene Seele, sein persönliches Wählen und Empfinden der aussenliegenden Dinge hervor, auf die wir später bei der Charakteristik des ganzen Werkes hinweisen wollen, denn die Themata des Künstlers wechselten wohl, aber alle seine Schöpfungen zeigen einen Künstlergeist, das Schönheits- und Empfindungsleben eines Künstlers.

Es ist hier schon zu erwähnen, was den Künstler im Orient, insbesondere in Tunis und seiner Landschaft zu Bildern bestimmte. Das Starkfarbige der Kostüme der Damen, die auf den Dächern Siesta halten, liess ihn (1886) das Bild mit den Frauen auf den Dächern malen. Das Weiss all der Häuser erfreute ihn wegen des farbigen Kontrastes. Das Bild aber malte er zur Abendzeit, wo alles Licht aufgelöst und die Kontraste zur feinsten und stillsten Wirkung kommen. Auf ganz ähnlichen farbigen Reizen und künstlerischen Empfindungen beruht die Wirkung jenes grossen Bildes aus dem gleichen Jahre: „Die Kahnfahrt der vornehmen Araberin".

Und noch einmal haben Bredt 1888 ähnliche Farbenstimmungen zu einem Bilde „Promenade der Konsulin" geführt. Auch hier offenbart sich uns, wie sehr den Künstler das Abendlicht auf den weissen Häusern und die reiche farbige Pracht der Begleiter und Begleiterinnen neben der schlichtgekleideten Europäerin gereizt.

Andere Stimmungen und Neigungen des Künstlers sprechen aus jenen Orientbildern, die uns in die Höfe und Innenräume der tunesischen Landschaft führen. Natürlich war es hier der weibliche Akt, der im Innenraume — im Harem insbesondere — häufig genug und mit vollem Rechte Bild- und Lichtwirkung angab und das Thema bestimmte.

F. M. Bredt pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Seerose

F. M. Bredt pinx.

Copyright 1896 by Franz Hanfstaengl

Duo im Walde

Die „Siesta am Brunnen“ von 1892 ist ganz erfüllt von Bredt's Freude an dem malerischen Nebeneinander, dem prickelnden Reize, den Frauenschönheit und Blumen und Teppiche und Marmor

F. M. Bredt. S. K. H. Prinz Rupprecht von Bayern

und spiegelndes Wasser auf empfindsame Augen ausüben müssen. Immer weiss uns der Künstler in das von ihm gesehene Land so zu führen, wie uns der Dichter im Lande des Märchens daheim fühlen macht. — Unverkennbar fesseln uns Bredt's Bilder, ganz unabhängig von kostümlichen oder ethnographischen Interessen, durch die ihnen eigene Empfindung, die jenseits der äusseren Erscheinungen zu liegen scheint. Wie von heimlicher Glut verhalten, berührt uns sein schlichtes

Bild „Zwei Gazellen“. Das ist ein deutsches Bild wie nur irgend eines, wenn auch nichts Äusserliches darauf an die Heimat des Künstlers erinnert.

Zunächst möchte man dagegen das halb lebensgrosse Bild „Arabischer Schleiertanz“ rein malerisch, d. h. koloristisch beurteilt wissen. Der halbnackte dunkle Körper der in berechneter Ruhe sich bewegenden Tänzerin, die hockenden bunten Musikanten vor der gestickten Wandbekleidung, die goldbemalten Ornamente und Möbel, das gibt in dem nur mässig und etwas rötlich belichteten Raume, der mit glatten Fliesen belegt ist, ein Bild von ungewöhnlich farbigem Reize. Das Bild ist die Erinnerung an manches Fest, zu dem der Künstler von arabischen Notabeln geladen war. Aber auch dieses Bild, das wohl im Besitz des Generals Gallifet ist, hat etwas, was man ganz loslösen könnte von dem phantastisch koloristischen Zauber, dem technisch Künstlerischen. Die Haltung und Bewegung der Tänzerin, die musizierenden Gestalten an der Wand bilden doch im Beschauer eine zweite Empfindungsreihe von solch künstlerischem Reize, wie ihn nur der eigenempfindende Poet wiederzugeben vermag, und der uns leise gefangen nimmt, mag das Bild auch von fremden Ländern oder heimischem Glück erzählen.

Weniger ansprechend mögen für grössere Kreise Bredt's orientalische Kaffeehausbilder sein, zu denen auch das Bild „Öffentlicher Schreiber“ in gewissem Sinne zu rechnen ist. Es war hier wieder ein anderer malerischer Reiz, den der Künstler wiederzugeben wusste. Das Licht fällt meist von unten und zwar nur durch die geöffnete Thüre in den Raum, vor dessen weissgetünchten Wänden sich das bunte und beschauliche Leben abspielt.

Reich entfalteten sich Bredt's malerische Gaben in seinen verschiedenen Bildern arabischer Bäder. Hier ist das Hintereinander verschieden beleuchteter Räume dem Künstler Anregung geworden zu Luft-, Licht- und Farbenstudien von ungemein lebendiger Wirkung. Denn auch hier war ja die Belebung durch farbig fein kontrastierende Gestalten Bredt's eigentliches Ziel.

Diese Orientjahre des Künstlers sind vielleicht die produktivsten, äusserlich auch die erfolgreichsten bisher für ihn gewesen. Gerade von hervorragenden Privatsammlern des Auslandes wurden seine orientalischen Bilder vielfach erworben. Überdies war Bredt in seinem original ausgestatteten orientalischen Atelier in München mit mancherlei anderen Bildern beschäftigt. Europäische Salonstücke und Porträts, von denen er damals eine Reihe in Pastell ausführte, entstanden hie und da zwischen den Orientbildern. Das Porträt seiner Gattin, das hier abgebildet ist, mag Zeuge sein von seiner glücklichen Veranlagung auch für dieses Gebiet.

Ich weiss nicht recht, weshalb Bredt nach so erfolgreichen Jahren das Orientmalen aufgab. Dass einmal seine Augen durch das andauernde Malen im grellen, auf weisse Flächen prallenden Sonnenlicht bedenklich zu leiden anfingen, mag kaum der alleinige Grund gewesen sein. Bredt sagt, das Interesse am Orient habe damals rasch in Deutschland nachgelassen und nur durch verlogene Sensationsbilder hätte dies geweckt werden können, was nun einmal nicht Sache des Künstlers war.

Den Abschluss der orientalischen Periode bildet recht eigentlich eine grosse dekorative kunstgewerbliche Arbeit des Künstlers. Bredt hatte sich eine gute Kenntnis der orientalischen

Stile erworben und sich mit grossem Verständnis in Kunst und Kunstgewerbe, die ganze Hauseinrichtung und Gestaltung arabischen Geschmacks eingelebt. So bekam er den Auftrag, das damals zu errichtende Bad in Stuttgart im arabischen Geschmacke einzurichten. — Wer dort einmal gewesen, wird sich des phantastischen farbspielenden Reizes der arabischen Inneneinrichtung umsoweniger entziehen können, wenn er jene Bauten nicht rein architektonisch, sondern als ein malerisches Gewand, das auf den Reflex im Wasser berechnet ist, würdigt.

F. M. Bredt. Tochter des Künstlers

☆ ☆
☆

Unsere Textbilder: „Landschaft mit Weiher", „Kinderkopf", „Waldsee mit Kahn", vor allen Dingen aber die grossen Bilder „Duo im Walde" und „Seerose" geben das neue Schaffensgebiet Bredt's wieder, das ihm von etwa 1892 bis 1897 die fruchtbarste Anregung gab.

Scheinbar lassen diese Bilder einen grossen Wechsel in der Wahl des künstlerischen Themas erkennen. Aber ist dieser Wechsel wirklich, rein äusserlich betrachtet, ein so starker? Was ist — rein thematisch — anders geworden in Bredt's Werk? Statt der Damen und Dienerinnen im orientalischen Gewand malt er nun europäische Damen im deutschen eleganten Heim. Statt der orientalischen Landschaft malt er jetzt die deutsche und statt der nackten Gestalten im orientalischen Bad lässt er nun nackte Schöne in stillen deutschen Waldseen sich spiegeln.

Der weibliche Akt, das stille, die ganze Welt mit seinem Eigenleben beseelende Weib, die Landschaft und alle stoffliche Freude, das erfüllte nach wie vor den Künstler — und nichts gerade als dieser äussere Wechsel lässt so recht hervortreten, mit welch' starker Persönlichkeit Bredt aus jeder Erscheinungswelt das ihn gefangennehmende Schöne zu heben weiss.

Gewiss kam Bredt ohne weiteres durch das neue Terrain, das er sich gesucht, auch zu neuen Farb- und Lichtstimmungen. Er hatte in jenen Jahren jenes wald- und moorreiche Moränenseen-Gebiet, das sich nördlich des Chiemsees um Hartmannsberg erstreckt, aufgesucht, und mehrere

F. M. Bredt. Zwischen Gut und Böse

F. M. Bredt pinx.

Phot. F. Hanfstaengl. München

Träumerei

F. M. Bredt pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Ein Besuch

Bis zum Frühjahr 1897 hatte Bredt seinen Wohnsitz in München. Recht eigentlich zu Haus ist er aber dort wohl nie mehr als die Hälfte eines jeden Jahres gewesen — denn in den früheren Wintern meist im Orient, war er dann in den Sommer- und Herbstmonaten in Hartmannsberg oder auf einer der Dalmatischen Inseln.

Im Jahre 1897 war er so glücklich, in der Nähe des oberbayerischen Gebirgsortes Ruhpolding ein Grundstück zu finden, das seiner abgeschiedenen idyllischen Lage nach ganz seinem Geschmacke entsprach und in dem er sich mit seiner Familie von dem kunstparteilichen Getriebe Münchens zurückziehen konnte.

Es ist wohl erklärlich, dass bald für den Künstler nach Erwerbung eines eigenen, von reizvollster und mannigfaltigster Natur umgebenen Grundstückes eine neue Schaffensperiode beginnt. Freilich musste er erst eine geraume Zeit grosser Niedergeschlagenheit, die auf der jahrelangen Erfolglosigkeit seines künstlerischen Schaffens beruhte, überwinden. Die Umwandlung des sehr prosaisch und spiessbürgerlich angelegten Grundstücks in einen Park von grosser und freier Anlage schaffte ihm wohlthuende Zerstreuung.

F. M. Bredt. Studienkopf

Eine besonders interessante Aufgabe erfüllte ihn überdies glücklicher Weise gerade zu dieser Zeit: das Porträt des Prinzen Rupprecht von Bayern. Die ganze unter dem Bewusstsein königlicher Würde sprudelnde Lebhaftigkeit, der feine, überlegene und scharfe Witz eines klar beobachtenden Menschen spricht mit leicht verborgener Keckheit zum Beschauer.

Zunächst malte Bredt in Ruhpolding einige kleinere Bilder: „Das Susannchen“, das lebensvolle „Bild seiner Tochter im Fenster sitzend“. — Dann ging er aber jedes Jahr an die Ausführung eines lang geplanten lebensgrossen Bildes.

Zuerst entstand das Bild: „Sinnenlust und Seelenfrieden“ (Eva und Maria), dann das fast ganz rot in rot gemalte Bild, „Heilige Helena“, 1901 „Zwischen Gut und Böse“ und 1902 „Die Sirenen“. Der Gedanke zu den Sirenen rührte bereits vom Jahre 1898 (Veglia) her. In den Bildern „Sinnenlust und Seelenfrieden“ und „Zwischen Gut und Böse“ verfolgte Bredt die verlockende Aufgabe, eine nackte neben einer bekleideten menschlichen Gestalt zum künstlerisch reifsten Ausgleich zu bringen.

Diese drei Bilder, die Bredt's Ziel einer monumentaleren Malerei, der nach seiner Meinung immer eine gewisse freie, aber grosse Idee innewohnen muss, vergegenwärtigen, heben sich merk-

würdig heraus aus seinem Werk. Der Künstler hat durch sie an grosser Auffassung und Darstellung sicherlich gewonnen. Wundervoll und wuchtig ist die Landschaft auf dem Bild „Zwischen Gut und Böse“. Wie gibt sie der Idee und der Darstellung des Bildes kräftigste Wiederholung und Folie. Von noch reiferen künstlerischen Erwägungen und Fähigkeiten zeugen die „Sirenen“. Jede Form, jede Farbe gewinnt hier an Interesse: Das Rot der Haare vor dem roten Hintergrund, das Schwarz der Haare der andern vor schwarzem Hintergrund; wie porig ist das Gestein, wie nass das Moos gemalt, wie weich treten die nackten Leiber der kaltfleischigen Sirenen hervor.

Aber eine wie grosse Könnerschaft diese grossen, eine gewisse Idee enthaltenden Bilder auch zeigen, das ganze eigenartige Empfinden Bredt's tritt meines Erachtens doch weit lebhafter in des Künstlers Salonbildern hervor. Seine Eleganz, seine Virtuosität in der bestüberlegten Zusammenstimmung gleicher und ungleicher Farbtöne, sein starkes Gefühl für Ausgleich von Ruhe und Unruhe kommen gerade in seinen allerletzten kleineren Bildern, in denen er oft, für seine Palette neue, satt-blaue und warm-rote Farbtöne kräftig anschlägt, erst ganz zum Durchbruch.

Bredt's Werk, das niemals mit Trompetengeschmetter sich vergleichen lässt, ist nicht mit wenigen Worten zu charakterisieren. Wer aber des Künstlers bisheriges Werk ganz, wenn auch nur flüchtig, an sich vorüberziehen lässt, dem muss neben einer merkwürdigen Konsequenz und Sicherheit in technischer Entwicklung auch Bredt's Persönlichkeit als eine ungewöhnlich fein organisierte zum Bewusstsein werden. Oft, wenn ich Bredt's stille und vornehme Bilder betrachtete, dachte ich an die lauten Strassen einer Weltstadt, in der ein leicht elegisches Lied ungehört von der Menge verhallt. — Aber welch nachhaltiger Genuss packt den, der dieses Bild sieht, der dieses verklingende Lied vernimmt. — — —

☆ ☆ ☆

Rastlos schreitet der Künstler weiter — seinem stets höher gesteckten Ziele zu.

Wer solche Selbstkritik, so feste Eigenart besitzt wie Bredt, darf aber sicher sein, dass sich der Kreis seiner Anhänger und überzeugten Bewunderer stetig befestigen und erweitern wird. Freilich der Grundcharakter seines Werkes ist ein aristokratischer im künstlerischen Sinne wie seiner Empfindung nach — und so wird wohl ein bequemes rasches Urteil noch häufig stumpfen Blickes wie die Menge an seinen Werken vorübergehen, aber die Menge wird nichts daran ändern, dass seinem Werke doch endlich hohe Bewertung seitens aller Kenner zu teil wird.

ÜBER DIE
MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNGEN

VON

FRANZ LEHR.

Der Glaspalast.

Eine Bilderausstellung mit ihren gemischten, schwer kontrollierbaren Eindrücken ruft in verschiedenen Menschen sehr verschiedenartige Gefühle hervor. Im Anfange herrscht die Empfindung vor, als wenn man sich gegen etwas wehren müsste, das von allen Seiten auf uns einstürmt; man wünscht sich Scheuleder an die Augen. Es wird einem schwer gemacht, zur Ruhe und Sammlung, überhaupt in den für die Kunstbetrachtung so erwünschten Zustand der Kontemplation zu kommen. Doch man mag gegen die allerorten sich mehrenden jährlichen Veranstaltungen noch so viele persönliche Einwendungen vorbringen, das ändert an der Thatsache nichts, dass wir sie heute nicht mehr entbehren können, da sie die einzige Gelegenheit bieten, das Publikum mit den künstlerischen Bestrebungen bekannt und vertraut zu machen. Vielleicht ist es nicht unerwünscht, bei dieser Gelegenheit einen Rückblick auf das ganze Münchener Ausstellungswesen zu geben.

Wir benützen dazu einige Angaben und Berichte der Allgemeinen Zeitung und Friedrich Pecht's Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jahrhundert. Der Glaspalast wurde im Jahre 1854 anlässlich der ersten deutsch-österreichischen Industrieausstellung erbaut. An diese schloss sich eine Kunstausstellung, in der die Münchener Schule zum erstenmal dominierend auftrat. Gerühmt wurde vor allem ein grosses Bild von Piloty. Damals herrschte die durch Wilhelm von Kaulbach vorgebildete Richtung des Geschichtsbildes. Daneben bemerkte man aber überall schon die ersten vielverheissenden Anfänge der Genremalerei und eine nicht unbedeutende Thätigkeit bekannter Künstler in Entwürfen für das Kunstgewerbe und die Industrie. Voit, Herwegen, Seitz, Ed. Neureuther, Foltz, Kreling u. a. werden da genannt. Dieses Moment ist für uns heute umso bemerkenswerter, als wir darin die ersten Ansätze der Bestrebungen erkennen, die fast ein halbes Jahrhundert später zu dem Begriff „Angewandte Kunst" führten.

In einem Berichte der Allgemeinen Zeitung über diese Ausstellung heisst es in Anbetracht der verschiedenen Schulen und Richtungen, die damals auf der Ausstellung auftraten, unter anderem: „Die Einteilung nach Schulen in Düsseldorfer, Münchener etc. ist völlig nichtssagend, da man auf allen diesen angeblichen Schulen alle Richtungen vorhanden, dagegen kaum irgend welche gemeinsame Kennzeichen mehr findet — was allerdings noch vor zehn, fünfzehn Jahren nicht der Fall war, wo fast jede grössere Stadt in Deutschland ihre eigene Art von Schule hatte, — während man jetzt gar oft in München düsseldorfert und in Wien, Berlin oder Dresden Cornelius ebenso viele Anhänger zählt als hier."

Wer wird bei dieser Betrachtung des Chronisten nicht unwillkürlich an das von Einzelgruppen und fremden Gästen durchsetzte Gesamtbild denken? Manches in seinen Ausführungen passt auch auf heute.

Schliesslich müssen wir an dieser Stelle einer kurzen freundlichen Notiz gedenken, die ein Streiflicht auf die allgemeinen Verhältnisse im damaligen München wirft. Sie spricht von der Repräsentation deutscher Kunst und von dem günstigen Einfluss der Ausstellung auf den Fremdenverkehr und manches andere. Am Schlusse ruft der Berichterstatter emphatisch aus: „Je länger man in München bleibt, desto bester gefällt es einem".

Im Jahre 1858 wurde im Glaspalast die erste deutsche historische Kunstausstellung abgehalten. Der Glaspalast erhielt hiebei im wesentlichen die Einteilung, welche er heute noch aufweist: am Eingang die Garderobe, dann im Vestibül gärtnerische Anlagen mit einer Fontäne, den übrigen Raum geteilt in zwei grosse Abteilungen: rechts vom Eingange die Abteilung für Industrie und Kunstgewerbe, dann links im östlichen Flügel die Kunstausstellung. Im Gegensatze zu der ersten Veranstaltung lag diesmal der Schwerpunkt auf der Malerei. Bei der feierlichen Eröffnung sagte der Hofmaler Diez in seiner Rede: „Ihrem Wesen nach sonst wenig geneigt, in Formen und festem Plane in eine geschäftsmässige Thätigkeit einzugehen, haben die deutschen Künstler, um ein ideelles Ziel zu erreichen, ihre eigenste Natur zu verleugnen gewusst. Dies alles erfüllte sich seit den Künstlerversammlungen zu Bingen und Stuttgart, seit sich die Überzeugung Bahn gebrochen und in den Gemütern festgesetzt hatte, dass nur durch eine allseitige geeinigte Thätigkeit der Fortschritt und die Entwicklung der deutschen Kunst möglich ist." Das Symbol dieser Überzeugung sollte eben eine historische Ausstellung sein, welche die geschichtliche Entwicklung der deutschen Kunst vom Anfange des 19. Jahrhunderts bis zum Jahre 1858 darstellen sollte. Sie enthielt Carstens' Lebenswerk und die Arbeiten der unter dem Namen „Die Nazarener" bekannten Künstler; vor allem zeigte sich der ausserordentliche Einfluss von Cornelius. Die Hoffnungen, die man zunächst auf die Ausstellungen setzte, indem man von ihnen eine Hebung des gesamten künstlerischen Lebens erwartete, haben sich wenigstens in der ersten Zeit ihres Bestehens glänzend erfüllt.

Das Jahr 1858 war reich an fruchtbaren Anregungen. Cornelius schickte eben damals seine apokalyptischen Reiter in die Welt, Rethel hatte seine Kartons zum Leben Karls des Grossen geschaffen, Overbeck Zeichnungen zum neuen Testament, Schwind sein Märchen

von den sieben Raben, Preller seine herrlichen Entwürfe zur Odyssee, Kaulbach seine Kartons zu den Berliner Fresken; ausserdem sah man noch Zeichnungen von Genelli, Steinle u. a.

Eine annähernd gleichartige Bedeutung kam erst wieder der ersten grossen Internationalen im Jahre 1869 zu. Der Glaspalast vereinigte etwa dieselbe Anzahl von Werken wie heute. Die

Walter Geffcken. In der heroischen Zeit, da Götter und Göttinnen liebten

Münchener Kunst stand damals im Zeichen des realistisch durchgeführten Genre- und Historienbildes. Piloty, Lindenschmitt mit grossen Historien, Makart mit seinen Amoretten, Defregger mit seinem vielversprechenden Erstlingsbilde „Der Speckbacher", Gabriel Max, Wilhelm Diez, Lenbach mit meisterhaften Porträts, Leibl, Enhuber, Grützner, Spitzweg, die Landschafter Schleich und Lier u. s. w., also ein Zusammentreffen lauter urwüchsiger Talente, deren Namen und Werke heute noch den Stolz der Münchener Kunst bilden. Einen ähnlich glänzenden Erfolg hatte auch die von 1876, die als allgemeine Kunst- und Kunstgewerbeausstellung den leitenden Gedanken von der 1854er Veranstaltung wieder aufgriff. Diesmal stand

wieder das historische Moment, die Vorführung unserer Väter Werke im Mittelpunkt. Der sogenannte altdeutsche Stil hielt in München seinen Einzug.

Die Ausstellungen der achtziger Jahre bis etwa 1890 bildeten in jeder Hinsicht den Kulminationspunkt. Sie zeigten als gemeinsames Kennzeichen das Eindringen und den Sieg der modernen malerischen Probleme und damit auch eine ganz gewaltige Steigerung der gesamten Produktion bei einem immer mehr und mehr hervortretenden internationalen Gepräge.

Ein neues Moment, das in den Organismus der Ausstellungen tief einschnitt, war die Bildung der Sezession und der Gruppen.

Heute zählt der Katalog bereits ein halbes Dutzend solcher Vereinigungen, die jede für sich ihre eigenen Bestrebungen verfolgen. Gegen das früher herrschende Zentralisationsprinzip gewinnt der Gedanke der Dezentralisation immer mehr Anhänger. Für das Ansehen der Münchener Kunst nach aussen hat sich dieses Faktum als direkt schädlich erwiesen; die Ausstellung im Glaspalast leidet entschieden darunter. Sie hat am meisten Gewicht und Bedeutung, wenn, wie es bei den Internationalen der Fall ist, alles unter einen Hut gebracht wird.

Seit einer Reihe von Jahren bemerkt man das Bestreben, sich des Massenandrangs zu den jährlichen Ausstellungen durch eine mit verschärften Massregeln arbeitende Jury zu erwehren, sowie durch gefällige dekorative Arrangements das Gesamtbild so einladend als möglich zu gestalten. Einen entschiedenen Reformversuch mag man in der heuer durchgeführten einreihigen Anordnung der Bilder erkennen. Wohlthuend macht sich diese Neuerung gleich im Rayon der Künstlergenossenschaft fühlbar. Der erste Eindruck ist ein durchaus einheitlicher und harmonischer. Ebenso zeigen ein paar Säle der Luitpoldgruppe eine sehr vornehme und wirkungsvolle Anordnung. Man hat hier wie in den Sälen der Künstlergenossenschaft die interessantesten und besten Werke in den vorderen, gegen das Vestibül zu gelegenen Räumen zusammen gethan, was natürlich den Eintretenden besticht und überrascht. Wer aber von der entgegengesetzten Seite herkommt, dem zeigt sich die Kehrseite der Medaille. Am auffallendsten ist der Saal, in dem die „Scholle“ untergebracht ist. Er ist mit tiefblauem Tuche ausgeschlagen. Bei sonnigen Tagen wirkt er heiter und strahlend und die ziemlich hell gemalten und umrahmten Bilder (meist Silberton) heben sich trefflich von diesem Grunde ab. Dieser Saal bildet daher einen Hauptanziehungspunkt. Viele Bilder erinnern mit ihren bunten und kräftigen Farben fast an Plakate und manche rufen durch ihre ungemeine Grösse und Seltsamkeit des Motivs eine geradezu verblüffende Wirkung hervor; ein stark dekorativer Zug spricht sich in diesen Schöpfungen aus. Dieses Hinarbeiten auf ausserordentliche Effekte bildet allerdings für den Schaffenden eine ständige Ermunterung und Anfeuerung, aber auch eine grosse Gefahr, nämlich die einer Veräusserlichung der Empfindung und einer gewissen Verrohung in der Anwendung malerischer Ausdrucksmittel. Die Skizze, ohnehin weit über Gebühr gewürdigt, erfährt durch die übergrosse Wertschätzung solcher Arbeiten eine Bedeutung, die ihr unmöglich zukommt.

Man stellt sich diese Maler gerne vor, wie sie sich in breiter Positur vor der Staffelei aufstellen, die Ärmel aufstülpen und nun an's Malen gehen, dass die Farbkleckse wie Hobelspäne von

Kaspar Ritter pinx.

Copyright 1903 by Franz Hanfstaengl

Opfer

Franz Hoch pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Sommerabend

der Palette fliegen. Manchmal ist ihr Eifer bei der Arbeit so gross, dass sie gar nicht darauf achten, wie sie die Eindrücke, die in Hülle und Fülle auf sie einstürmen, bewältigen und auf der Leinwand unterbringen können. Nicht selten tritt dann der Fall ein, dass sich diese zu klein erweist und der Maler gezwungen ist, entweder in der Länge oder Breite noch ein Stück anzusetzen. Dieses flotte Malen aus dem Handgelenke hat manches Gute. Daher sind viele Schöpfungen von köstlicher Unmittelbarkeit und ursprünglicher Frische. Man darf nur das Interieurstück „Morgensonne“ von Püttner ansehen. Das ist eine Malerei, wie sie nur aus direktem Erfassen farbiger Eindrücke entsteht. Mit breitem Pinsel sind die Farbflecke hingesetzt, die zusammen den Eindruck und die Stimmung eines von der Morgensonne beschienenen Schlafgemaches in überraschender Realität wiedergeben. Auch noch ein anderes kleines Interieur desselben Künstlers zeigt ähnliche Vorzüge. Und hier ist das Problem der räumlichen Gestaltung noch klarer und bestimmter durchgeführt. Als ein ganz prächtiges Stück Malerei kann das Damenbildnis von Walter Georgi gelten. Die Erscheinung der jungen Dame im Rahmen der Landschaft dünkt uns so frisch und freudig wie die Natur im Prangen eines Maientages. Das prächtigste Bild der ganzen Kollektion in rein malerischer Hinsicht ist aber Adolf Münzer's „Dame im Morgenkleid“. Es weist überraschende Feinheiten auf. Die Art, wie hier die einzelnen Farbtöne zu einem harmonischen Ganzen zusammengeschmolzen sind und eine prächtige koloristische Gesamtwirkung erzeugen, wird von keiner anderen Arbeit erreicht. Von den Landschaften verraten die beiden Motive aus den Alpen von G. Bechler ein intensives Studium des Terrains, des Lichtes und der Luft; sie wirken ungemein wahr und unmittelbar wie ein eben gewordener Eindruck. Bei

Georg Schuster-Woldan. Junge Muse

Franz Eisenhut. Erzählerin

Erler-Samaden's Landschaften ist der Schnee so weich und locker und die Luft so hell und klar, dass uns die Schärfe und Kälte eines nordischen Wintertages förmlich daraus entgegenweht. Er hat seine Malweise seinen künstlerischen Absichten so dienstbar gemacht, dass sie der vollkommene Ausdruck dessen ist, was er anstrebt. Mit grossem breitem Pinsel eine solche Landschaft in einem Zug hinzusetzen, scheint ihm nicht schwer zu fallen. Dasselbe Gefühl einer ausgezeichneten Routine und Beherrschung aller Ausdrucksmittel hat man auch bei der Studie von Fritz Erler. Es stellt einen Ausschnitt eines steinernen Bassins dar, das wie ein Spiegel im grünen weichen Rasen ausgebreitet liegt.

Unter allen Werken der Gruppe werden zwei Gemälde bei den verschiedenen Besuchern ganz verschiedene Auslegungen erfahren: Erler's „Phantasie vom Ammersee" und Eichler's „Naturfest". Durch beide geht eine Empfindung, wie sie der sinnlichen Vorstellung der Hellenen eigen war, aus der die Gestalten des Pan, der Satyrn und der Nymphen entsprossten. An das animalische, urwüchsige Lebenselement, an tierische Instinkte und Wollust, an Grausen und Schrecken, wenn die Erde aufstöhnt und ächzt, wenn der Sturmwind darüber hinfegt und tausendjährige Bäume zerbricht und entwurzelt, oder wenn Gewitterschwüle über sumpfigen unendlichen Gewässern brütet und die Möve kreischend aus dem Röhricht aufsteigt, alle diese verschiedenen

Momente und Natureindrücke mag Eichler empfunden haben, ehe sich in ihm seine Vorstellungen zu einem bestimmten Bilde entwickelten. Etwas Problematisches haftet auch noch dem Ganzen an. Vor allem wird man daran denken müssen, dass dieses Riesengemälde ursprünglich nicht für den Rahmen eines Staffeleibildes berechnet scheint. Es sieht so aus, als hätte der Maler Mühe gehabt, die einzelnen ins Kolossale gesteigerten Objekte in diesen Rahmen zu bringen. Er bedeutet keinen Abschluss, sondern nur eine Unterbrechung. Man kann sich das Bild noch in derselben Weise fortgesetzt denken. Der Rhythmus der Kompositionslinie gestattet, das Motiv immer wieder aufzunehmen.

Es würde sich ganz gut zur Ausführung als Wandgemälde in einem naturhistorischen Museum eignen. In einer grossen Halle, in der riesenhafte Tiere der Vorwelt, das Mammut, das Megatherium u. a. m. aufgestellt sind, wäre es gut am Platze. Diese Vorstellung gewinnt sofort an Realität, sobald man das Bild von dem Saale 70 aus durch die Thürumrahmung zum Teile abgeblendet sieht: man empfindet augenblicklich, dass eine kräftige Architektonik den wirksamen Abschluss bilden müsste. Das Bild gehört in eine mächtige Halle und nicht in den Rahmen einer Ausstellung. Denn man misst hier unwillkürlich alle räumlichen Verhältnisse nach der nächsten Umgebung. Man darf nur die Figur eines Beschauers daneben zum Massstabe nehmen, so wird man in auffälliger Weise sofort bemerken, wie in dem Bilde einzelne Gegenstände, so der Baumstamm im Vordergrunde, selbst die Blumenguirlande u. a. m. über die natürliche Erscheinung der Dinge hinaus ins Kolossale streben. Erst bei einer ziemlichen Distanz, die aber unter den gegebenen Verhältnissen nicht leicht zu ermöglichen ist, gewinnen wir einen einigermassen übersichtlichen Eindruck, der aber immer noch etwas Beunruhigendes hat. Doch all diese Momente, sie mögen mehr oder weniger stark gegen das Bild sprechen, dürfen uns nicht hindern, seine entschiedenen malerischen Vorzüge anzuerkennen. Es ist die starke Talentprobe eines jungen Malers, gar nicht zu rechnen den Mut und die Energie, die dazu gehören, bei den gegenwärtigen Verhältnissen eine so ungeheuere Leinwand zu bemalen, zudem mit einem Stoffe, der von vornherein im Publikum die stärksten Widersprüche hervorrufen muss.

Bei Erler's Bild „Phantasie vom Ammersee" ist es das Ungeschickte des Titels, das den Beschauer von der Hauptsache, vom Bild selbst, abzieht und ihn gänzlich unfruchtbaren Reflexionen preisgibt. Erler schadet sich damit selbst und bringt seine Arbeit um die beabsichtigte Wirkung, die es um seiner malerischen Qualitäten willen beanspruchen kann. Das Problem des Freilichts in seinen Wirkungen auf den nackten Körper findet in ihm einen verständnisvollen Interpreten. Es ist nur schade, dass er den Figuren nicht dieselbe Aufmerksamkeit und sorgfältige Behandlung zuwendete wie der Landschaft. So ist er damit über den Rahmen des lyrisch empfundenen Stimmungsbildes nicht hinausgekommen.

Das allgemeine Streben in der ganzen Gruppe weist vorwiegend auf reale sachliche Probleme hin und vor allem äussert sich fast in jeder Erscheinung Lust und Freude an kecker temperamentvoller Arbeit.

Wir geraten von diesem manchmal exzentrischen Treiben einer zwanglosen Vereinigung junger Talente in die streng konservative Gesellschaft älterer verdienter Künstler, wenn wir aus dem Saale der Scholle in die Säle der Künstlergenossenschaft kommen.

Mit sehr gemischten Empfindungen wird man besonders einigen Kolossalgemälden gegenübertreten, die von auswärts eingeschickt worden sind. So z. B. Zmurko's „Stern von Bethlehem",

Fritz Lange. Bildnis eines jungen Mädchens

Hermann Linde's „Festzug in Indien", dann Kirchbach's „Menschenlos" und selbst für Hugo Vogel's „Senat der freien und Hansastadt Hamburg" und Klein-Chevalier's „Markt in Stolp" kann man sich nicht recht erwärmen. Zu Piloty's Zeiten war es noch anders, da erwartete man bei jeder Ausstellung eine gemalte Historie in Riesenformat. Heutzutage weiss man nicht, was man mit diesen Bildern anfangen soll. Selbst Eichler's Riesengemälde, das doch im dekorativen Sinne für einen bestimmten Raum gedacht ist, überschreitet die Grenze des Staffeleibildes. In rein malerischer Hinsicht übertrifft es freilich alle die anderen.

Für unsere Wohnräume können wir weder zu grosse noch zu auffallende Bilder brauchen. Am liebsten sind uns Gemälde von mässigem Umfange in sanfter Tönung, die ohne Prätention sich der ganzen Umgebung einordnen. Das Bild im Innenraume soll eine beruhigende Wirkung auf den Beschauer ausüben. Es soll wie sanfte Musik eine kontemplative Beschaulichkeit hervorrufen. Die Bilder alter Meister geben solche Anregung und das ist es, was sie uns heute erst

Copyright 1903 by Franz Hanfstaengl

Hans Volkmer. Nocturne

recht wert macht. In diesem Sinne werden selbst sehr mittelmässige Gemälde alter Schulen mehr geschätzt und gesucht als viele moderne. Dazu kommt noch ein Gesichtspunkt, von dem das Publikum immer wieder bei seiner Betrachtung ausgeht. Das ist das Gegenständliche. Ein Bild soll ihm etwas erzählen, etwas Bestimmtes aus seiner Umgebung vorstellen; daher schon in früheren Werken die grosse Menge genrehafter Züge. So wenig ein Gedicht nur durch den Rhythmus des Versmasses allein fesselt, so wenig interessiert im allgemeinen ein Bild mit nur sachlichem Inhalt, d. h. seiner blossen malerischen Qualitäten halber. Zudem hat sich diese Sachlichkeit so ungemein differenziert, dass ungeübte Augen den rein malerischen Problemen einfach nicht mehr folgen können. Wie weit man mit einer solchen Behandlung des Stoffes bereits gekommen ist,

beweist ja am besten Monet, in dessen Bildern schliesslich alles nur mehr auf eine blosse Analyse der farbigen Erscheinungen in der Natur ausgeht. Man braucht nicht erst zu sagen, dass dieses Verfahren im allgemeinen der wissenschaftlichen Forschung näher steht als der künstlerischen Empfindung, jeder Beschauer wird es selbst merken. Anderseits darf man sich nicht verhehlen, dass die Maler des Gegenständlichen in der koloristischen Ausbildung rückständig geblieben sind, ein Mangel, der das ganze Genre in Misskredit gebracht hat. Manche Meister sind infolge ihrer ursprünglichen naiv starken Empfindung jung geblieben. Hauptsächlich weil bei ihnen der Kernpunkt der Darstellung nicht allein in der malerischen Interpretation, sondern im Ausdruck von persönlich Erlebtem und Gesehenem lag. Wir dürfen nur an Defregger denken. Fast ein Menschenalter lang schöpft er immer aus derselben Quelle, und was er uns bietet, mundet immer.

Copyright 1903 by Franz Hanfstaengl

Wilhelm Menzler. Eitelkeit

Sein diesjähriges Bild „Der kranke Dackl" ist eine mittels malerischer Ausdrucksmittel schlicht und einfach erzählte köstliche Geschichte aus dem Kinderleben und der „Wilderer" ist in jeder Hinsicht ein echter Defregger.

In Theodor Alt ist ein Zeitgenosse Leibl's wieder erstanden. Damals mögen mehrere ähnliche Talente im anregenden Verkehr miteinander gestanden und daraus den Anstoss zu einer gesteigerten Thätigkeit empfangen haben, die aber, als sie des befruchtenden Umganges entbehrten, bald auf ein niederes Niveau zurücksanken. Gewiss hat Alt schöne Anlagen besessen, aber es fehlte ihm vielleicht die zielbewusste Selbständigkeit, um sich weiterzubilden. Er ist uns heute insofern interessant, als er zeigt, bis zu welcher Gediegenheit in der Technik und bis zu welcher Feinheit in der Ausführung und Vollendung man eine Arbeit bringen kann. Diese Gediegenheit der malerischen Behandlung und Durchbildung farbiger Probleme zeichnet auch Eduard Grützner's „Ein Kunstmäcen" aus. Das Motiv zeigt eine hübsche Schilderung aus dem Leben eines Kirchenfürsten, das malerische Problem, drei bis viererlei Nüancen von rot zusammenzustimmen.

Zwei Meister der Kleinmalerei, Franz Simm und Karl Seiler, sind mit wahren Kabinettstücken vertreten. Seiler's „Lesezirkel" ist ein Meisterstück, prächtig und harmonisch in der Farbe, frisch, tief satt und voll in jedem Ton, korrekt, sicher, präzis in der Zeichnung, voll fein beobachteter, lebendiger, charakteristischer Züge; ein Bild, das mit dem Feinblick und der Anschauungsgabe des Malers die Sachlichkeit des Kulturhistorikers vereinigt.

Simm ist immer gediegen. Seine Bildchen erfreuen immer. Sie wirken stets anheimelnd. Man mag sie gerne um sich haben. Sie bieten Ermunterung wie gute Hausmusik. „Vornehme Kundschaft" behandelt ein ansprechendes Motiv in stofflich und malerisch gleich ausgezeichneter Weise. Die Behandlung verrät eine Feinheit der Ausführung, wie sie zur Zeit immer seltener wird. Es ist vielleicht nicht uninteressant, bei dieser Gelegenheit auf ein Bildchen von Th. Th. Heine, dem bekannten Zeichner des „Simplicissimus", hinzuweisen. Dieser behandelt ein artiges Motiv im Empirestil so, dass sich sentimentale Biedermeierstimmung mit aussergewöhnlicher malerischer Delikatesse im Vortrage einigt. Das Bildchen ist in jeder Hinsicht stilvoll. Einen anmutigen Gegensatz dazu bildet eine Arbeit von Ferdinand Spiegel. Im Grunde weisen beide Werke auf ein und dieselbe Herkunft. Es ist der alte Geist der Münchener Schule, wie er in Spitzweg, Schwind u. a. lebte, aber er tritt in moderner Empfindung, in ironischer, illustrativer Einkleidung hervor.

Copyright 1903 by Franz Hanfstaengl

Hermann Knopf. Heimkehr vom Markte

Gemeinsam ist beiden liebenswürdigen Schöpfungen der Umstand, dass die Maler vom Gegenständlichen ausgehen. Das Gegenständliche, der sinnliche Reiz in der Erscheinung der Dinge, das Wohlgefallen am Anmutigen, Hübschen und Schönen ist nun einmal als die Basis des

August Kühles. Alter Hof

ästhetischen Genusses anzusehen. Aus diesem Grunde sind von altersher schöne Frauen und Kindergestalten immer wiederkehrende Vorwürfe für die Maler gewesen. Deshalb ist es auch wohl verständlich, warum Papperitz, Bodenhausen, Schmutzler u. a. immer wieder Frauen, Mädchen und Kinder in den Reizen blühender Jugend, sinnender Schwermut und überschäumender Lebensfreude darstellen. Gefficken bringt mit seinen „Vier Temperamenten“ eine vornehme koloristische Note in dieses Trio. Dieses Bild ist eben aus rein malerischen Gesichtspunkten heraus entwickelt. Dass sich mit diesem Streben das Bedürfnis nach Darstellung eines reizvollen Gegenstandes recht wohl vereinigen lässt, das zeigt eben Gefficken's Bild in überzeugender Weise.

Ein anziehendes Motiv in gefälliger malerischer Einkleidung ist auch Karl Hartmann's „Venus und Tannhäuser“, ein Bild, ganz aus koloristischer Empfindung herausgewachsen und äusserst liebevoll durchgebildet. Wie fleissig dieser Künstler an der Arbeit ist und sich durch sorgfältige Studien vorbereitet, sieht man an zahlreichen Zeichnungen zu dem erwähnten Gemälde.

Georg Schuster-Woldan's „Junge Muse“ kann man teils als Bildnis, teils als freiempfundenes Motiv auffassen. Es hat sicher eine persönliche Note. Gar innig und zart ist die Gestalt des jungen Mädchens empfunden und als ein Bild edler Menschlichkeit durch eine schöne Natur noch gehoben und geschmückt. Das Materielle ist ganz abgestreift und die Figur in einer zarten Bilderscheinung wiedergegeben. Nach einem öden, zuweilen recht trostlosen Realismus, der alle Freude an der Verherrlichung blühenden Lebens darniederhielt, entdeckt man neuerdings wieder, dass die Lust am Schönen doch noch nicht ganz aus der Welt verschwunden ist.

Was für ein herrliches Menschenbild voll Feuer und Leben, Anmut und Grazie, hat Fritz August von Kaulbach in dem Bildnis der „Guerrero“ vor uns hingestellt. Die Komposition ist äusserst geschickt, die Figur, als der einzige Punkt im Raume, freistehend, zwar noch in ruhiger Haltung, doch schon voller Bewegung. Es bedarf nur eines Anstosses und das elegante elastische Figürchen dreht sich wie ein Kreisel. Gleichsam ein Gegenstück dazu bildet Philipp Klein's „Alissa“. In Ausdruck und Bewegung verhält diese sich zu Kaulbach's Guerrero etwa wie eine Tänzerin aus dem Variété zu Miss Isadora Duncan. Das Bildnis der Guerrero zeigt eine Persönlichkeit voll Geist, Leben und Temperament bis in die Fingerspitzen, bei Allissa's Bildnis ist es mehr der Pinsel des Malers, seine ungemein flotte technische Behandlung, als wirklicher Ausdruck von Temperament und Rasse, der uns fesselt. Ein ganz reines Bild anmutiger, durch die Kunst des

Franz von Lenbach pinx.

Copyright 1903 by Franz Hanfstaengl

Damenporträt

Géza Vastagh pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Hühnerkongress

Malers verschönter Weiblichkeit bietet Kaspar Ritter in seinem „Opfer“. Auch Franz Eisenhut hat die weibliche Schönheit mit allen Mitteln seiner Kunst in der „Träumerei“ verherrlicht. Es sollte sein Schwanengesang werden. Seine rastlose Hand ruht nun für immer. Das helle Auge, das einst die bunte Herrlichkeit und Kraft des Orients erfasste, ist gebrochen. Als letzte Ehrung und Auszeichnung ist ihm ein Lorbeerkranz mit schwarzer Schleife geworden.

Copyright 1903 by Franz Hanfstaengl

Eduard Grützner. Ein Kunstmäcen

Ähnlich starke koloristische Wirkungen, wie sie Eisenhut liebte, strebt auch Meyer-Mainz in seinem Bilde „Leichte Musik“ an. Hermann Knopf bringt in der „Heimkehr vom Markte“ eine hübsche kleine Holländerin, Fritz Lange das Bildnis eines jungen Mädchens, das ein malerisches Problem, rot neben rot zu setzen, glücklich gelöst zeigt. Nennen wir noch Hans Volkmer „Nocturne“, Albert Schröder „Abschiedsbesuch“, Wilhelm Menzler „Nachklänge“, H. G. Jentzsch „Die Freunde“, so können wir diesen Teil unserer Rundschau abschliessen.

Helene Schulz. Bildnis Manon B.

Max Gaisser, den wir sonst als einen feinsinnigen Maler des Interieurs kennen, hat heuer ganz aus der Art geschlagen, indem er plötzlich mit einem Freilichtbild „Holländische Fischer am Strande“ auftritt.

In Karl Marr's grossem Gemälde „Im stillen Winkel“ möchte man ein Porträt vermuten und es wäre ein anregender Versuch, das Bildnis in einem ganz malerischen Sinne als Freilichtbild aufzufassen. Mit einer Studie, einem Herrn in dunkler Kleidung, betritt er wieder die alten Bahnen, auf denen er seinerzeit mit dem prächtigen Porträt seines Vaters gewandelt ist. Sein ausgereiftes gediegenes Können zeigt aber am besten die Studie eines Knaben im Profil.

Das Damenporträt wird wie gewöhnlich wieder durch Fritz August von Kaulbach und einige Lenbach's am besten repräsentiert. Kaulbach hat ausser dem Bildnis der Guerrero in ganzer Figur noch ein wunderschönes Brustbild dieser Schönen gemalt, ferner ein Damenporträt in zarten gelben, weissen und rosa Tönen. Das Bildnis einer alten Dame bildet eine Harmonie von weissen, grauen und schwarzen Farben. Das Kind mit Kirschen wird für viele Besucher ein Anziehungspunkt sein.

Unter den Lenbach's finden wir das erst kürzlich entstandene Familienporträt am anziehendsten. Er hat ausserdem noch viele andere interessante Sachen geschickt, so z. B. eine Blondine mit entblösstem Oberleib, „Rapita“ genannt, ein Fräulein Sacchetto in sehr lebendiger Auffassung und ein Fräulein H. in sehr pikanten Farben. Am vollendetsten scheinen uns aber die Porträts des Bernheimer'schen Ehepaares.

Hermann Eissfeldt. Mädchen am Spiegel

Walter Thor ist mit einem Bildnis seiner Gattin vertreten, das er bescheiden „Im Atelier“ genannt hat. Die junge Frau, die im seidenen, mit Pelz verbrämten Kleide und in Hut und Schleier im Lehnstuhl sitzt, ergab ein so anmutiges Bild, dass sich der Maler in der Ausführung jedes Details nicht genug thun konnte. Sein Fleiss ist auch belohnt worden. Der bayerische Staat hat das Bildnis für seine Sammlungen angekauft.

Georg Papperitz hat wieder ein Damenporträt gebracht, das die Dargestellte in ganzer Figur zeigt. Das Arrangement ist, wie immer bei Papperitz, geschmackvoll, die malerische Behandlung

solid und tüchtig. Sehr fein in der Farbe und im Arrangement sind zwei Bildnisse von Helene Schulz. Auch Eissfeldt's „Mädchen am Spiegel" möchte man dazu rechnen.

Unter den männlichen Porträts fesselt besonders das in Rembrandt'scher Art gehaltene ausdrucksvolle Selbstbildnis des Malers Erdtelt, das alle Vorzüge seiner plastischen Malweise im

Georg Papperitz. Dame im Pelz

besten Lichte erscheinen lässt. Auch dieses Werk wurde vom bayerischen Staate für die Pinakothek erworben. Der berühmte ungarische Porträtmaler Philipp A. László interessiert uns mehr durch die dargestellten Persönlichkeiten Sr. Heiligkeit Papst Leo XIII. und Sr. Em. Kardinal Rampolla. Wir finden in seiner künstlerischen Art nicht das, was sein Ruhm verspricht.

Wenn wir vom Porträt gleich auf das Tierbild übergehen, so geschieht es in der Annahme, dass eine Katze, von Julius Adam's Hand gemalt, oder eine Pferdestudie von Ludwig Hartmann

in ihrer Art ebenso gut Porträts sind, wie die eben geschilderten. Mit Ludwig Hartmann ist ein Künstler aus der älteren Münchener Schule aus dem Leben geschieden. Wir erkennen dies sehr deutlich in seinen Studien und Zeichnungen. Mit unendlichem Fleiss und grosser Sorgfalt hat er die Objekte in all ihren Eigenheiten wiedergegeben. Er hat Pferdestudien gefertigt, die in ihrer präzisen zeichnerischen Schärfe, in der richtigen Wertung aller Detailformen kaum übertroffen werden können. Hand in Hand damit ging ein eingehendes Studium der Landschaft, freilich in einem ganz anderen Sinne, wie es jetzt geübt wird. Davon gibt uns gleich J. D. Holz in seinem „Pferdemarkt" ein Beispiel. Ein ausgezeichnetes Pferdebild ist auch Richard Adam's „Auf der Pussta". Julius Adam ist als Katzenmaler bekannt. Man merkt es seinen Bildern an, dass sie nicht allein durch Beobachtung und eifriges Studium entstanden sind, sondern dass sie einer gemalt hat, der mit Liebe sich in die Natur und Eigenart dieses Tieres einfühlt. Was ist überzeugender, charakteristischer, das mit „Bildnisstudie" bezeichnete oder die Kätzin mit Jungen oder das „Rivalen" betitelte Bild, das ein Meisterstück für sich ist, indem hier sozusagen ein psychologisches Moment, ein lebhafter mimischer Ausdruck dargestellt ist? Mit feinem koloristischem Gefühl ist hier auch die Umgebung, eine Art Gewölbe, durchgebildet.

Mit ähnlicher Schärfe und eingehender Beobachtung der Natur des Hundes schildert Richard Strebel's „Grandlhauer" einen Dackel und einen Schnauz. Gleich trefflich sind Tiere und Landschaft behandelt in Wilhelm Frey's „Vorstehhunde" und „Auf der Heide". Ist hier schon die Landschaft mit in die Schilderung gezogen, so spricht sie als Ausdruck und Stimmungsträger noch stärker in Kowalski-Wierusz' „Im Hinterhalt" mit.

Einen „Hühnerkongress", der auf einem Misthaufen tagt, hat mit grosser Kenntnis der Eigenheiten dieser Tiere Géza Vastagh gemalt. Es war kein leichtes Problem, in diesen bunt zusammengewürfelten Haufen Leben und Bewegung, Ordnung und Harmonie zu bringen. Nur einem ausgesprochen koloristischen Sinn, einer zeichnerisch gut geschulten Hand konnte das gelingen.

Die heimischen Landschafter sind nicht gerade zahlreich, doch durch manche einzelne Leistungen glänzend vertreten. In erster Linie müssen wir gleich auf die Kollektivausstellung von Ludwig Willroider hinweisen. In diesem Künstler tritt uns ein Landschafter entgegen, der in seiner Auffassung ein Moment zeigt, das in der gegenwärtigen Produktion nur noch selten wahrgenommen wird. Willroider besitzt nämlich ein entschiedenes Stilgefühl. Es gibt sich zu erkennen in den grossen einfachen Linien der Komposition, in ihrer ganzen räumlichen Anordnung und Gruppierung der Massen, wie in der Verteilung von Schatten und Licht, der Behandlung der Formen u. a. m. Vor allem aber bewundern wir in seinen landschaftlichen Studien das rein zeichnerische Moment, die Leichtigkeit seiner Hand, die Beherrschung der Ausdrucksmittel und die Kunst, durch diese allein, Wirkungen zu erzielen, wie man sie durch Koloristik nicht besser erreichen könnte.

Franz von Defregger pinx.

Copyright 1903 by Franz Hanfstaengl

Der kranke Dackl

Franz Simm pinx.

Copyright 1903 by Franz Hanfstaengl

Vornehme Kundschaft

Alois Erdtelt. Selbstbildnis
(Original vom Bayerischen Staat angekauft)

Neben Ludwig Willroider müssen wir gleich Joseph Wenglein nennen, einen der besten Vertreter der heimatlichen Landschaft. So malt nur ein Künstler, der bereits ein Menschenalter seine nächste Umgebung beobachtet, erforscht und studiert hat. Er kennt sie in ihren eigentümlichen atmosphärischen Erscheinungen, in dem Aufbau ihres Terrains, ihrer besonderen Baumnatur und Vegetation. Sein diesjähriges Bild stellt eine Partie aus dem Gaisacher Moor dar. Unter seinem Einfluss hat sich seinerzeit August Fink gebildet, der nun auch schon wieder eine Reihe von jüngeren Künstlern in diese Wege geleitet hat. Fink ist mit einem „Winterabend", „Im Moos" und einem „Morgen" vertreten. Das erstere zeigt alle seine Vorzüge: eine eingehende Naturbetrachtung, sorgfältiges Studium des Details und ein feingestimmtes Kolorit. In letzterer Hinsicht ist das Motiv „Im Moos" am reizvollsten. Küstner und Palmié, beide aus Fink's Atelier hervorgegangen, haben wieder ganz andere Richtungen eingeschlagen. Küstner hat sich eine satte tiefe Farbgebung zu eigen gemacht und ist mehr auf dekorative Bildwirkung ausgegangen. In noch höherem Grade ist dies bei Charles Palmié der Fall; und auch für Tonschönheit hat er ein ausgesprochenes feines Empfinden.

Otto Strützel's „Vorfrühling" gibt ein Stück Natur in einer Stimmung wieder, wie sie Uhland in dem Gedichte schildert: „Ich bin so hold den sanften Tagen, wenn in der ersten Frühlingszeit der Himmel, bläulich aufgeschlagen, zur Erde Glanz und Wärme streut". „Auf dem Felde" zeigt den Landmann die Erde aufroden und ihr neuen Samen anvertrauen.

Gilbert von Canal hat wieder ein prächtiges Herbstbild „Oktobertag" in Holland gebracht.

Hermann Linde lässt durch eine prächtige Landschaft „Herde bei Mondschein" den Orient in einem ganz anderen Lichte erscheinen, als in seinem grossen Gemälde „Festzug in Indien". Bei der „Herde" ist wirklich durch die Farbe eine poetische Wirkung erreicht. Viel Naturwahrheit, gute malerische Beobachtungsgabe und sicheres Erfassen eines Eindruckes verrät Adolf Schlabitz' „Auf der Pirsch". Unter den der Luitpoldgruppe angehörenden Künstlern ist von den Landschaftern in erster Linie Fritz Baer zu nennen. Die farbige Schönheit der Alpen-

natur hat ihn zu mehreren Bildern begeistert; nicht die Alpennatur in ihrer Grösse und Wucht der Erscheinung, in ihrer gewaltigen Architektonik, wie sie am eindringlichsten Segantini dargestellt hat, malt er, sondern in ihrem Glanz und ihrer Pracht, wenn ihre Gipfel am frühen Morgen von Wolken betaut werden und blaue Schleier um ihre Spitzen wehen, oder in ihrem Prangen beim vollen Glanze

Alexander Fuks Damenbildnis

der Mittagssonne oder am Abend, wenn die Luft wie ein Mantel aus Gold und Purpur sie umgibt. Neben Baer wirkt Raoul Frank zart und duftig. Das Motiv zu seinem Bilde „Ziehende Wolken" gibt auch die natürliche Grundlage für eine solche Behandlung.

Hermann Urban's grosse Landschaft „An Böcklin" ist ruhig und feierlich; die Luft ist krystallhell und klar. Das Meer liegt regungslos ausgebreitet wie ein metallener Spiegel, kein Hauch berührt die starren Felsen und geradlinigen Cypressen. „Alles schweige, damit still und rein die Opferflamme gegen den Himmel steige".

Franz Hoch, der nach längerer Pause heuer wieder mit grösseren Bildern im Glaspalast erscheint, tritt mit seinem „Sommerabend“ ungemein repräsentativ und prächtig auf. Das Gemälde befriedigt in jeder Hinsicht: durch die räumliche Gestaltung, die wohlabgewogene Komposition und durch die prächtige warme Farbgebung, die uns einen sonnenbeschienenen Abend in überzeugender Weise vorführt. Unter den Marinebildern ist Willy Hamacher mit seinem stimmungsvollen „Heimkehrende Fischerboote“, Hans von Petersen mit einem „Hochseebild“ und Hans von Bartels mit „Alter Muschelfischer“ zu erwähnen.

Das Stilleben bietet Gelegenheit, die Dinge in ihrer realen und stofflichen Wirkung darzustellen und ihren farbigen Glanz und Schimmer ausstrahlen zu lassen. Eine solche Wirkung streben Olga Beggrow-Hartmann, Herrmann-Allgäu und Marie von Zitzewitz an. Rudolf Willmann's Stilleben sind ihrem ganzen Arrangement und ihrer Ausführung nach berechnet, einem vornehm ausgestatteten Raume zum Schmuck und zur Zierde zu gereichen. Die gleiche Tendenz verfolgt auch Hermann Gottlieb Kricheldorf. Seine Stilleben könnten neben kostbaren Gegenständen, Möbeln und Stoffen gar wohl bestehen. Ausserdem sind noch zu nennen Thoma-Höfele und Natalie Schultheiss.

Karl Marr. Bildnisstudie

Die vornehmste Aufgabe des Malers wäre eben, im Verein mit Architektur und Plastik an der Ausschmückung des Raumes mitzuarbeiten und diesem das Gepräge einer künstlerischen Kultur zu geben, ein Bestreben, das Philipp Otto Schaefer's ganze Thätigkeit kennzeichnet. Er hat sich die Lösung dieses Problems zur Lebensaufgabe gemacht. Es ist nur schade, dass ihm keine Möglichkeit geboten wird, in einer ihm angemessenen Weise sich zu bethätigen.

Wir wenden uns nun der Besprechung der auswärtigen Künstlergruppen und einzelner Gäste zu. Gruppenweise sind erschienen: die Kunstgenossenschaft Düsseldorf, die freie Vereinigung Düsseldorfer Künstler, der Frankfurt-Cronberger Künstlerbund, die Kunstgenossenschaft Karlsruhe, der Künstlerbund Karlsruhe, die Schleswig-Holsteinische Kunstgenossenschaft, die Künstlervereinigung „Appeles“ in Weimar, die freie Vereinigung Württemberger Künstler, die Glasgow-Group, The Society of Scottish Artists Edinburgh, die Gruppe italienischer Künstler und die Associazione degli Acquarellisti in Roma.

Beginnen wir unsere Rundschau mit unseren nächsten Nachbarn, den württembergischen und badischen Künstlern. Der dortige Kunstboden ist ja mehrfach durch Ableger der Münchener Kunst befruchtet worden. Zuerst entfaltete Schönleber in Karlsruhe seine wirksame Thätigkeit, später Dill und andere. Stuttgarter und Karlsruher Künstler scheinen ebenfalls in einem innigen Konnex zu stehen, so dass sich bei beiden Gruppen die gemeinsamen Anregungen und mannigfache Einflüsse nachweisen lassen. Beiden ist eine ausgesprochene Neigung für starke koloristische Effekte eigen, eine gewisse Farbenfreudigkeit; sie scheut selbst vor etwaigen Übertreibungen nicht zurück. Ein gutes Beispiel dafür bieten gleich die Arbeiten von Alex. Freiherr von Otterstedt. In den „Pfingstrosen" sehen wir, wie er einer Anschauung huldigt, die gerade in der glühendsten Farbenpracht schwelgt. Seine Blumen scheinen von einem grellen Lichte beleuchtet, sie wirken wie ein Feuerwerk auf das Auge.

Es ist dieselbe Lust und Liebe zu koloristischem Prunk, wenn er eine Frau im prächtigen Schmuck darstellt. Das Inkarnat wird durch starke Kontraste gehoben, die in der südlichen Landschaft weiter klingen. Im Grunde ist es ein ähnliches Streben, das Riedel einst in der Darstellung schöner Südländerinnen leitete. Hermann Pleuer, den wir im Vorjahre als einen starken Koloristen kennen lernten, erscheint uns heuer geschwächt durch eine zunehmende Manier, die Farben mit schwärzlichen russigen Schatten zu vermischen, wodurch die Bilder wirklich einen gewissen Anstrich der Naturtreue erhalten. Sie sehen nämlich aus, wie wirklich in einer Maschinenwerkstätte entstanden; das optische Bild erscheint aber getrübt. Als ein feinfühliger Kolorist zeigt sich auch Hermann Plock in seinem „Schafe beim Gewitter".

Karl Schickhardt erzielt mittels Pastell Wirkungen, die in ihrer Ausdrucksstärke mit Ölbildern konkurrieren können. Auch sieht er die Natur am liebsten in reichem Prangen und bevorzugt deshalb sommerliche und herbstliche Motive. Er gibt das tiefe satte Grün des Waldes mit seinen dunklen, kühlen Schatten oder wenn die Abendsonne das Laub erglühen macht. Auch Erwin Starker hat in der Pastellfarbe ähnliche Qualitäten entdeckt. Er behandelt sie ebenfalls wie Ölfarbe und trägt sie pastos auf, während man bei dem Pastell gerade an die entgegengesetzte Technik gewöhnt ist.

In der Stuttgarter Kollektion wiegt die Landschaft vor. Und zwar im Sinne der Anschauung und Auffassung des modernen Kolorismus. Dieser zieht in erster Linie aus der Natur nur farbige Werte. Man kann auch die Landschaft nur als blosses Stimmungsbild nehmen, wie es heute die Schotten und zum Teil die englischen Landschaftsmaler in konsequenter Weise durchführen. Anderseits hat auch die Annahme ihre Berechtigung, welche die Landschaft als eine Art Schaubühne betrachtet, auf der geschichtliche oder mythologische Szenen sich abspielen. Die Landschaft wird einem poetisch veranlagten Maler immer anregende Motive darbieten. Immer wird er versuchen, der Wirklichkeit eine Gestaltung zu geben, die seiner speziellen Vorstellung entspricht. Bei Ferdinand Keller aus Karlsruhe ist dies der Fall. Er legt das Pathos seiner Seele in die Landschaft. Sein Pathos ist von der Art, dass es nicht unmittelbar aus der Anschauung der Natur selbst fliesst, wie z. B. bei Böcklin, sondern es ist mehr durch Reflexion entstanden. Aber ein

Fritz August von Kaulbach pinx.

Copyright 1903 by Franz Hanfstaengl

Guerrero

Julius Adam pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Wohlbehagen

grosser Zug und ein überlegenes Können geht trotzdem durch all seine Werke. Als Kolorist ist er immer einer der vornehmsten. Er liebt feurige, prächtige, satte, tiefe Farben.

Raoul Frank. Einsames Gestade

Manuel Wielandt's Landschaften „Capriſischer" und „Das Grab des Odysseus" erscheinen nicht so abstrakt, weniger komponiert, obwohl auch sie zum Teil freie Erfindungen sein mögen. Er ist wohl der, welcher Keller schon durch die äussere dekorative Wirkung am nächsten kommt. Sein Kolorit hat eine Frische und Leuchtkraft, eine Tiefe und Glut, die wir bei Keller, sonst aber in keinem anderen Bilde der Gruppe wiederfinden. Am nächsten steht ihm Urban. Neben Keller und Wielandt fällt auch Otto Propheter durch sein Kolorit auf. Seine Farbgebung ist

Fritz Baer. Kuchenspitze und Kuchengletscher

für die prächtige Umgebung eines Salons berechnet. Er hat von jedem grossen Porträtisten etwas gelernt: von Lenbach die interessante Auffassung und das geschmackvolle Arrangement, von Kaulbach die Noblesse des Vortrages und von Keller den Schmelz prächtig wirkender Farben. Dass er das alles so gut kann, beweist kein geringes Talent.

Neben Propheter's eleganten Bildnissen wirkt das von Paul Segisser „Bildnis des Vaters des Künstlers" bescheiden, aber es ist vielleicht eben deshalb sehr gut. Es ist weniger prätentiös,

Hans von Petersen. Sonnenuntergang

aber desto inniger empfunden, denn es schildert sozusagen ein ganzes Leben. Segisser ist auch mit einer Landschaft vertreten, die aber ganz auffallend an die Art von Edmund Steppes gemahnt. Einen Landschafter mit ausgesprochenem Sinn für koloristische Wirkungen und thunlichstem Streben nach Naturwahrheit erkennt man in Wilhelm Nagel. Wilhelm Frey kehrt in seinen Arbeiten mehr die farbige Stimmung hervor. Zu nennen sind hier auch noch Karl Dussault, Koester mit seinen Entenbildern und Joseph Thomann.

Neben der Karlsruher Kunstgenossenschaft hat der Künstlerbund Karlsruhe ausgestellt. Er umfasst hauptsächlich eine Gruppe jüngerer Maler, die durch gemeinsames Streben und

gemeinsame Ideale zusammengeführt wurden. Die ganze Kollektion steht unter dem Zeichen der Landschaft. Wie um ihren natürlichen Mittelpunkt schart sich die Jugend um Schönleber. Die meisten davon sind schon durch ihre Lithographien weiteren Kreisen bekannt geworden. Hans von Volkmann liebt stille waldige Thäler, durch die sich einsame Wege hinziehen, durch die ein Bach rauscht und wo die Mühle klappert. Ein andermal sieht man dicht bewaldete Hänge, weite Felder, die wie Teppiche ausgebreitet liegen, und dichte regenschwere Wolken darüber. J. Bergmann ist vielseitiger. Er malt Landschaft, Tiere und Menschen; jedes Motiv, wie es sich gerade gibt. Seine Palette ist reich an allen möglichen Tönen und Nüancierungen. Bald gibt er kräftig leuchtende, bunt schillernde Farben, wie in „Herbstsonne“ oder in der „Schilfernte“, dann wieder zart ineinanderfliessende Töne, die nicht selten die ruhige, harmonische Wirkung eines Gobelins erreichen. Des Coudres ist für einheitliche Stimmung, für die feine Durchbildung von nur ein paar Tönen eingenommen. Aber er versteht es, daraus eine prächtige Harmonie zu entwickeln mit einem Reichtum an Variationen, wie sie oft mit den buntesten Farben nicht erreicht wird. Von den übrigen Mitgliedern sind noch Matthaei, Conz, Kampmann u. a. m. zu nennen. Das Figurenbild ist nur wenig vertreten, ausser Emilie Stephan „In Gedanken“ nur mit Eichrodt's „Adagio“. Das Beste, was sich von dieser Gruppe sagen lässt, ist, dass sich darunter keine einzige mittelmässige Arbeit befindet, jede hat ihre Vorzüge, es sind alles aufstrebende, ernste Talente.

Auch die Veranstaltung des Frankfurt-Cronberger Künstlerbundes macht einen guten Eindruck. Im Gegensatz zu ihrer Karlsruher Kollegin tritt hier das Figurenbild mehr hervor. Vor allem sei hier gleich der durch seine Gerichtsszenen allen wohlbekannte Ferdinand Brütt angeführt. Er ist auch heuer wieder mit einem ähnlichen Motiv, „Vor den Richtern“, erschienen. Ein anderes Bild von seiner Hand stellt „Christus in Gethsemane“ dar. Hinsichtlich der malerischen Durchbildung scheint uns das dritte, „Der Kirchenfürst“, als am meisten gelungen. Man merkt, dass Brütt eine Art Häutung durchmacht, indem er allmählich seine schwere dunkle Malerei wie einen Winterrock ablegt und ein leichtes sommerliches Kostüm dafür eintauscht. Eine Reihe von Bildnissen scheint uns sehr bemerkenswert, da sich in ihnen eine Einfachheit, Schlichtheit und Treue der Naturauffassung kund gibt, welche an die altdeutschen Meister gemahnt. Da ist gleich Ottilie Roederstein mit drei Porträts, die alle eine gewisse nüchterne Naturanschauung verraten, aber auch eine gesunde Freude an der farbigen Erscheinung kundgeben. Noch erfreulicher wirkt durch sein „Schwälmer Kind“ Jakob Happ. Das Bild ist so einfach und klar gesehen und zugleich mit ganz einfachen Ausdrucksmitteln hergestellt. Man muss an dieser unverbildeten Kunst Gefallen haben.

Ein malerisches Beleuchtungsproblem löst Rudolf Gudden mit seinem „Mann auf der Treppe“. Eine Landschaft von derselben Hand, „Zigeunerstrasse in Jimena“, ist vom bayerischen Staate angekauft worden. Eine sehr tüchtige Arbeit ist auch das „Interieur“ von Heinrich Werner. Man sieht durch geöffnete Thüren in einen mit roten Steinen gepflasterten Gang. Das Licht dringt von aussen herein und flutet durch den Gang wie durch einen Schacht. Ein Kätzchen

sitzt ganz putzig auf den Fliesen und sonnt sich. Fein zu beobachten und das Beobachtete getreulich wieder zu geben, das scheint sich auch Robert Hoffmann zum Prinzip gemacht zu haben. Seine drei Bilder „Bauernhof“ (Eifel), „Gasse“ (aus Spanien) und „Angler“ gehören zu den besten Arbeiten der Gruppe. Ein frisches Talent, sehr empfänglich für lebendige, farbenreiche Eindrücke entwickelt Paul Klimsch in „Erste Feldarbeit“, „Kuhstall“ und „Seehund im Aquarium zu Frankfurt a. M.“

In der Düsseldorfer Kunstgenossenschaft ist ebenfalls die Landschaft stark vertreten, besonders

Richard Thierbach. Aus einem Harzthal

die Marine. Vor allem Karl Becker mit seiner „Stürmischen Einfahrt“, einem Seebild mit erregten Wogen, einem stolzen Schiff und Dampf und Gischt. Eugen Dücker zeigt die fast ruhige See. Nur eine leichte Brise kräuselt die Oberfläche. Die Luft ist von Feuchtigkeit durchsetzt, die Schiffe und alle festen Gegenstände haben tiefe, satte Farben, wie alles in der Nähe des Wassers. Erwin Günter's „Egmond an't Zee“ (Holland) kehrt schon mehr den Charakter des Stimmungsbildes hervor, das aber aus einem genauen Studium der eigentümlichen Natur der See hervorgeht. Der „Sonnenuntergang an der Nordsee“ von Heimes ist ein ausgesprochenes Stimmungsbild. Ein der Wirklichkeit durch kräftige Wirkung ziemlich nahekommendes Bild gibt Wilhelm Fritzel mit „Unter Eichen“. Das Problem liegt in der charakteristischen

Wiedergabe des Gesehenen, während beim sogenannten Stimmungsbilde eine Übersetzung der farbigen Eindrücke stattfindet, so dass diese als Ton in erster Linie sprechen. Es kann freilich auch auf dem ersteren Wege gerade so gut Stimmung erzeugt werden, denn je besser und vollkommener die Eindrücke sind, die uns das Bild übermittelt, desto stärker die Anregung. Das ist z. B. gleich der Fall bei Max Hünten's „Überschwemmung" oder bei Gustav Marx' „Über die rote Heide", wo der landschaftliche Teil ebenso gut durchgebildet ist, wie die Pferde

Anton Braith. Ein Morgen am Brunnen auf der Alm

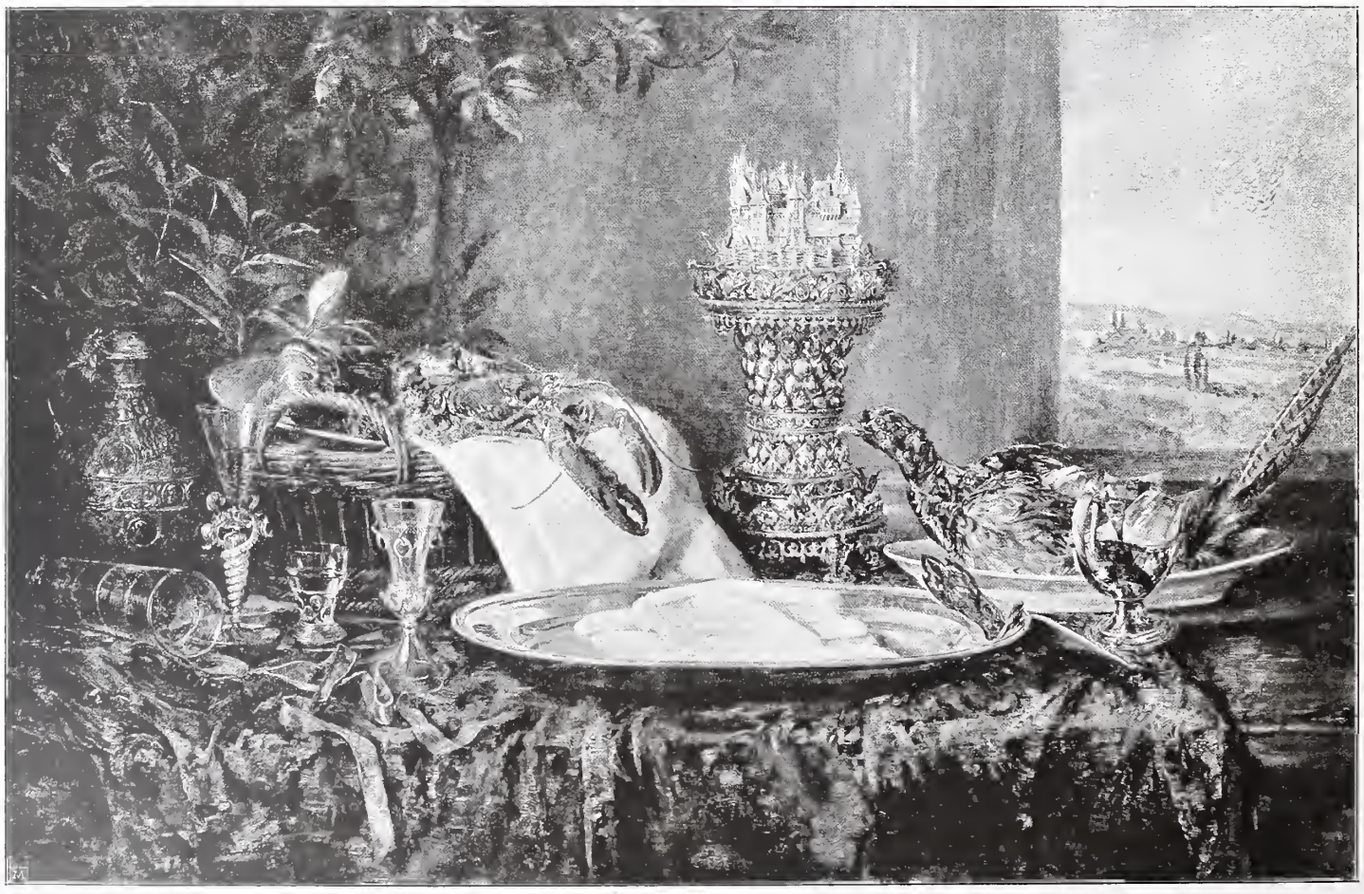
und die Reiter. Marx bemüht sich, in innigem Kontakt mit der Natur zu bleiben, er arbeitet fleissig, das merkt man an dem Bildchen „Der alte Gärtner".

Ein ungemein eingehendes Studium des Objektes und eine sichere, solide Malweise bekunden alle Arbeiten von Ludwig Keller. In der „Schönen mit ihrer Magd" ist es die Wiedergabe des nackten, weiblichen Körpers, die alles Interesse auf sich zieht. Man merkt, dem Maler ist es hier darum zu thun, die koloristischen Reize des gesunden blühenden Fleisches zum Mittelpunkt des Bildes zu machen, so wie Rubens, der „fleischfrohe Vläme", es immer wieder dargestellt hat. Als Kontrast setzt er kühle, weisse und gelbe Töne gegen dunkle und warme Farben. Es ist das ein malerisches Problem, wie es Frans Hals öfter gelöst hat. Keller's gesunde Realistik erinnert an ihn,

Emil Hellrath. Landschaft

R. B. Willmann. Stilleben

ohne dass es ihm vielleicht in den Sinn gekommen ist, diesem Meister näher zu treten. Lebendig und ausdrucksvoll ist er auch in seinen Bildnissen. Er liebt es, die Objekte fast in Lebensgrösse darzustellen, und konzentriert sich auf die Wiedergabe der persönlichen Erscheinung. Seine Figuren treten uns in ihrer ganzen Realität entgegen. Ein Meisterwerk ist das „Bildnis eines holländischen Herrn in einer Landschaft". Es könnte in einer Galerie ganz gut unter alten Meistern hängen. In Keller lernen wir einen ausgezeichneten Künstler kennen. Er ist ohne Zweifel das



H. G. Kricheldorf. Déjeuner

stärkste Talent in der ganzen Gruppe. Walter Petersen ist als Porträtmaler gewiss ein Künstler, den man nicht übersehen darf, aber er hält die Nähe Keller's nicht aus. Schliesslich müssen wir noch auf ein paar liebenswürdige Werke der Genremalerei hinweisen, die ja bekanntlich in Düsseldorf neben München am besten gedeiht. Wir meinen „Mutterglück" von Karl Mücke und „Ein alter Schwerenöter" von Franz Kiederich.

Die freie Vereinigung Düsseldorfer Künstler scheint sich grösstenteils aus jüngeren Elementen zusammenzusetzen. Auch hier dominiert die Landschaftsmalerei. Ein prächtiges Beispiel dafür gibt Ernst Hardt mit seinen Bildern „Waldlichtung" und „Häuser am Wasser". Hardt erscheint uns darin als ein Kolorist von starkem, entschiedenem Empfinden. Nicht weniger kräftig in seiner Farbgebung erweist sich Adolf Lins mit seinen „Enten am Weiher", ebenso Hugo Mühlig mit „Vesper" und „Hochsommer". Max Stern belebt durch ein Liebespärchen die landschaftliche Stimmung „In den Dünen." Charakteristisch und lebensvoll hat er auch einen holländischen Bauern wiedergegeben. Kohlschein benützt gleichfalls die Landschaft als wirksamen Kontrast für ein gegenständliches Motiv, in dem eigentlich das Landschaftliche am besten gelungen erscheint. Unter den Interieurs die gleichfalls oft mit Figuren oder Tieren belebt sind, ist in erster Linie die „Niederdeutsche Bauernhochzeit" von Bernhard Winter zu nennen. Teils sind es die wirklich lebensvoll charakterisierten Typen der Landleute, ihr Thun und Treiben, die den Beschauer anziehen und fesseln, teils ist es die farbige Gesamtstimmung des ganzen Raumes überhaupt. Dieses Moment hat auch Alexander Bertrand im „Klosterfrieden" zu einem wirkungsvollen Ganzen zusammengeschmolzen. Friedlich mutet uns auch die stille Stube am „Sonntagsmorgen" von Bernhard Winter an, und ganz heimelig und warm breitet sich die Dämmerung über den „Kuhstall" von Schnitzler.

Phil. Otto Schaefer. Schule des Amor

Die Weimarer Künstlervereinigung tritt unseres Wissens zum erstenmale hier auf. Im grossen Ganzen zeigen auch hier alle Arbeiten ein eingehendes Studium moderner malerischer Probleme. Vorwiegend ist die Landschaft in ihren farbigen Stimmungen das Arbeitsfeld, das die jungen Künstler bebauen. Alte Erinnerungen und Reminiszenzen an die Zeit Preller's frischt Tarnogrocki mit seinen beiden Bildern „Frühling" und „Cedern" auf. Theodor Hagen hingegen ist ein durchaus Moderner, der zu jeder Tages- und Jahreszeit im

Freien sich aufhält, beobachtet und studiert und stets bereit ist, mit der Palette und dem Pinsel in der Hand die verschiedenen Momente festzuhalten. Ein ganz intensives Studium der Baumnatur, überhaupt der Vegetation lässt „Ilm im Weimarischen Parke“ erkennen. Nicht weniger naturwahr wirkt die „Heuernte“ mit fein beobachteter Luft. Den gleichen Vorzug besitzt auch Bunke's „Aufsteigendes Gewitter“. Diese Maler behandeln mit Vorliebe das Problem, Luftströmungen und eigentümliche Wolkenbildungen darzustellen. Zarte weiche Töne mit sanften Übergängen zeigt auch Bunke's Bild „Abendfrieden“. Kräftiger und derber in der Koloristik ist die „Mittagstunde“ von Stahlschmidt und Rohlfs' „Holsteinischer Bauernhof“ gehalten. Eine sehr frisch gemalte und stark farbig gesehene Landschaft bringt Paul Drewing in „Stürmisches Wetter“. Das Bildnisfach weist nur das Porträt des Malers B. von Arno Metzeroth auf.

Otto Propheter. Bildnis der Frau von Sch.

Wir kommen nunmehr zur Besprechung einer kleinen, aber ausgewählten Sammlung von Werken der Schleswig-Holsteinischen Kunstgenossenschaft. Man darf nur eine der prächtig gemalten nordischen Stuben betrachten, so erkennt man in dieser sogleich die ganze Anschauung und Richtung. Es ist eine Neigung zum Kontemplativen, ein wenig nüchterne, aber liebevolle Beobachtung, die sich in all ihren Werken ausspricht, mit Ausnahme einiger temperamentvoll gemalter Bilder in modischer Farbgebung wie Werke von Feddersen, Alberts, Fehr und Burmester. Wenn man aber Gewicht auf die Schilderung der alltäglichen Umgebung mit all den Eigentümlichkeiten des nordischen Lebens legt, so muss man unbedingt den Interieurs von Karl Ludwig Jessen „Nordfriesische Wohnstube“ und „Nordfriesische Küche“, sowie Charlotte v. Krogh's „Interieur an der Nordsee“ den Vorzug geben. Der erstere lässt uns einen Blick in eine altmodische Stube thun. Sie sieht heute noch so aus wie zur Zeit, als der Grossvater die Grossmutter nahm. Die Vertäfelung ist blau gestrichen; nur wenige Bilder, die Landesmutter und der Landesvater, hängen an der Wand, auch eine altertümliche Wanduhr mit bemaltem Zifferblatt. Der massive Tisch und die Stühle sind in rot gehalten.

Walter Thor pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Im Atelier

(Original vom Bayerischen Staat angekauft)

Max Gaisser pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Fischer am Strande

Durch das leicht geöffnete Fenster sieht man hinaus in den Baumgarten. Das zweite Bild zeigt eine Küche. Halbgeöffnet ist die Thür zu einer Kammer. Der Boden der Küche ist mit Ziegeln gepflastert. Die hölzerne Decke trägt ein von Russ und Rauch geschwärztes Gebälk, die Wände sind weiss getüncht. Das Licht fällt durch ein grosses Fenster, das aber in lauter kleine Felder abgeteilt ist, und erfüllt den Raum mit mässiger Helle. In der Ecke steht ein mächtiger Kamin, in dem ein Feuer prasselt. Die Theekanne und etliche Schalen stehen auf einem Anrichtetisch am Fenster. An den Wänden sind auch noch verschiedene Rahmen angebracht. Sie enthalten schönes Porzellan und buntbemaltes irdenes Geschirr; dazu noch allerhand metallene Geräte, wie z. B. einen blank geputzten Mörser oder einen Leuchter aus Messing samt Lichtschere und Feuerzeug. Eine sogenannte gute Stube führt uns Charlotte v. Krogh vor. Die Einrichtung ist einfach, doch mutet sie behaglich an. Durchs Fenster sieht man weit ins Land hinaus. Die trauliche Enge des Stübchens und der freie Ausblick erzeugen eine eigene anheimelnde Empfindung; man könnte glauben, so wie diese Stuben müssten auch die Menschen sein, die sie bewohnen. Einige Bilder zeigen uns auch die Bewohner. August Westphalen gibt einen alten Besenbinder bei der Arbeit, weiter das Abendmahl der Konfirmanden in der Kirche, Thomas Wolters zwei Alte in ihrer Stube, „Schleswig-Holsteinische Kriegskameraden von 1848—1851“, Julius Fürst „Im Altenteil“ einen Raucher und August Wilckens im „Wochenbesuch“ eine Gesellschaft von Frauen, die sich bei Kaffee und Kuchen gütlich thun und nebenbei den jungen Stammhalter der Familie gebührend bewundern. In „Bange Stunden“ bietet derselbe ein tiefempfundenes Stimmungsbild. Das Leben auf der Strasse endlich schildert gleichfalls Wilckens in einer Partie aus Alt-Hadersleben mit ausgezeichnetem Blick für das Charakteristische von Land und Leuten. Etwas von dem Typus jener Menschen lernen wir in den Porträts von Elisabeth Krüger und Hans Feddersen kennen.

Paul Segisser. Bildnis des Vaters des Künstlers

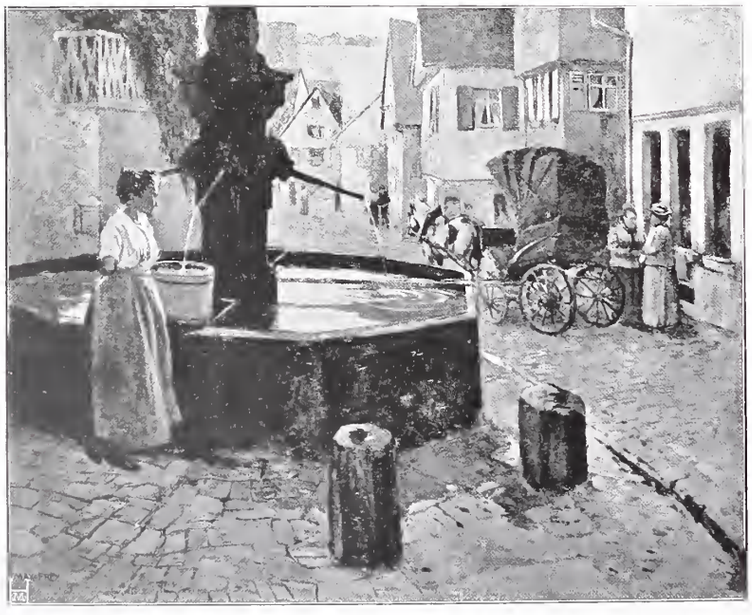
Wenn wir die Säle der englischen Abteilung durchwandern, so wird man bei vielen genreartigen Bildern an unsere heimische Produktion gemahnt, nur dass statt der oberbayerischen

Sennhütten, der frischen Dirnen und kecken Burschen dort sehr häufig eine schön und sauber gehaltene Meierei mit hübschen Kindern, zarten Fräuleins, statt der rauhen Holzknechte und Wilderer dort alte Seemänner, Schiffer oder Fischer auftreten. Im Grunde aber ist es dieselbe Kunstweise, die Freude an der gegenständlichen Erscheinung. Die Nachfrage lässt gern solche Stoffe aufsuchen. Die Art der malerischen Behandlung weist aber auf eine entschiedene künstlerische Kultur hin. Die Bilder wirken manchmal wie Gobelins. Diese eigenartige Wirkung muss wohl mit Rücksicht auf die gesamte Umgebung, auf die Einrichtung und Ausstattung der Zimmer absichtlich angestrebt sein.

Hermann Moest. Betrachtung

„Stille Wasser" von John Lochhead gibt gleich ein Beispiel für diese ungemeine Zartheit in der Behandlung der Farbe. Das Materielle verschwindet fast ganz, in Duft zerfliesst die Welt. Die Wirkung der Ölfarbe gleicht der des Pastells. Auch die Figuren sind in Harmonie mit der Landschaft gebracht. David Fulton's „Herbstsonne" arbeitet auch auf eine solche Wirkung hin. Wie die körperliche Erscheinung der Dinge durch eine derartige malerische Behandlung verklärt und verfeinert wird, das sieht man am besten bei Louise Permann's „Maréchal Niel-Rosen". Sie sind so zart und duftig, so stimmungsvoll wie ein schönes Gedicht. Wie ein orientalischer Teppich mit seiner gedämpften Farbenpracht mutet uns dagegen die Malerei der Schotten an. All ihren Bildern wohnt eine ausserordentlich dekorative Wirkung inne. Und doch stimmt der Saal mit den Werken der Society of Scottish Artists durchaus harmonisch und ruhig.

Bilder wie Macdonald's „Hochlandpfeifer", Percy-Dixon's „Müde Schildwache", Bell's „Ardgour Torfmoor bei Ben-Nevis", Erwin Alexander's „Weisse Ente" u. a. m. sind in jeder Hinsicht vollendete Werke.

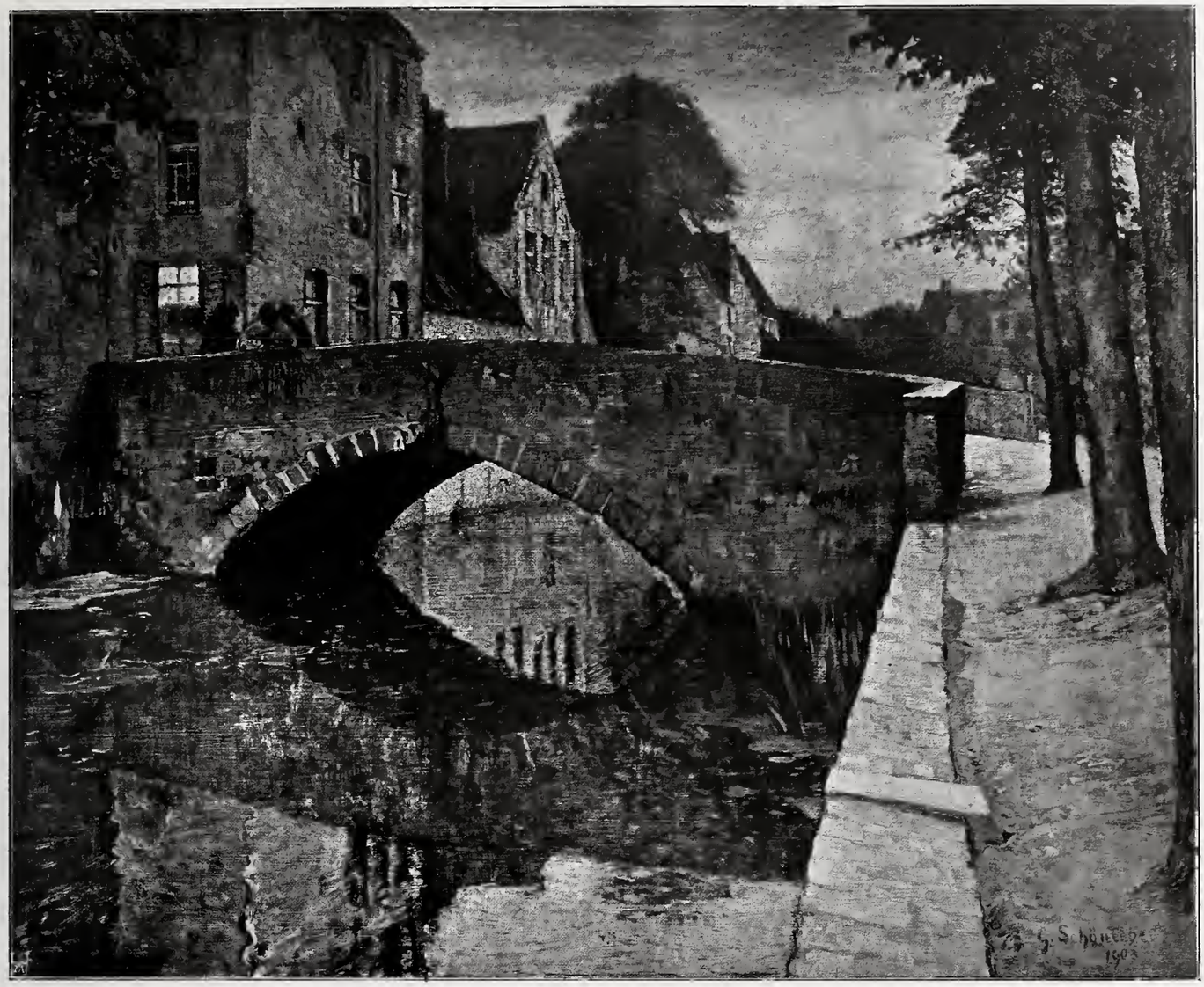


Max Frey. Marktplatz in Besigheim

Die Malerei der Italiener der Gegenwart ist wie ihre Plastik. Ihnen eignen technische Virtuosität, blendende koloristische Effekte, aber selten tiefer Ernst, eindringliches Studium und einfacher Ausdruck. Zwar kann man diese Sammlung als Auslese bezeichnen. Würden sie sich öfter so präsentieren, so müsste man seine Meinung in manchen Punkten zu ihren Gunsten ändern. Werke von Sartorelli, von Ciardi und Fragiacomo berühren

mit ihren weichen, schmelzenden Farben das Auge so angenehm, wie die italienische Musik das Ohr. Sie sind auch für die ganze Produktion charakteristisch und sollen sozusagen das Durchschnittsmass vorstellen.

Von den Arbeiten, die keiner bestimmten Genossenschaft angehören und aus verschiedenen Ländern eingesandt wurden, ist vor allem zu nennen Viniegra's „Weinlese in Xerez", ein grosses



Gustav Schönleber. Das schwarze Wasser von Brügge

Freilichtbild mit sorgfältiger malerischer Durchbildung des Details, Wytsman's „Weiden", Luis Graner's „Wirtshausecke" und „Spieler".

☆ ☆
☆

Eine ziemliche Anzahl von Werken des am 1. Juni 1901 verstorbenen Schweizer Malers Hans Sandreuter vereinigt eine Kollektivausstellung. Sie zeigt uns Sandreuter hauptsächlich als Landschafter. Auf diesem Gebiete war er auch ein Meister. Seine klare Naturanschauung,

seine rasche und entschiedene Auffassungsgabe, seine ungewöhnliche, technische Geschicklichkeit befähigten ihn, in wenig Stunden im Freien ein Bild fertig zu bringen. Die Ausstellung gibt uns auch einen Einblick in sein Schaffen als Porträtmaler, als Schöpfer grosser Figurenbilder und zugleich auch in seine Thätigkeit auf dem Gebiete angewandter Kunst. Sandreuter war im besten

Karl Becker. Stürmische Einfahrt

Sinne ein moderner Künstler. „Die Kunst unserer Zeit“ wird seinem Schaffen später ein eigenes Heft widmen.

In der Abteilung der graphischen und reproduzierenden Künste fallen besonders die Arbeiten von Emil Orlik auf. Der Künstler lebte und studierte einige Zeit in Japan. Der Einfluss der japanischen Kunstweise ist auch in allen seinen Arbeiten unverkennbar. Sie zeichnen sich durch eine Verfeinerung der graphischen Wirkungen nach der Seite einer stilisierenden Ausdrucksweise, wie auch einer ungemein geschmackvollen Reproduktion aus. Orlik beherrscht so ziemlich alle Techniken, Lithographie, Holzschnitt und Radierung. Die eigentlichen graphischen Wirkungen des Holzschnittes kann man am besten in einigen Blättern von Hans Neumann jun., und Georg

Braumüller studieren. Sehr schöne Lithographien stammen auch von Franz Hoch, Meyer-Basel und Ernst Liebermann. Letzterer ist mit mehreren, z. B. „In einer deutschen Kleinstadt", durch den Kunsthandel bekannt gewordenen Lithographien vertreten.

Im „Bund zeichnender Künstler Münchens", der eine kleine Ausstellung von Arbeiten von Bek-Gran, Becker-Gundahl, Otto Ubbelohde, Ernst Liebermann, Ernst Krei-

Ernst Hardt. Häuser am Wasser

dolf, Junghanns, Hoess u. a. m. veranstaltet hat, interessieren durch ihre kräftige grosszügige Art vor allem die Federzeichnungen von Becker-Gundahl. Er beherrscht diese Technik mit einer ungemeinen Sicherheit in Strich und Zeichnung, er weiss seinen Darstellungen eine fast plastische Ausdrucksweise zu geben. Bek-Gran ist dagegen nur ein geschickter Techniker und flotter Zeichner. Die liebenswürdig empfundenen Arbeiten Kreidolf's sind durch die Reproduktion in weiteren Kreisen bekannt geworden. Auch in Junghanns und Hoess lernen wir zwei Zeichner von einer gewissen Originalität kennen, die weder gekünstelt noch absichtlich gesucht erscheint, sondern aus der eigenartigen Anschauungs- und Behandlungsweise der Künstler abgeleitet werden

kann. Fritz Hegenbart hat sich als Radierer einen Namen gemacht. Seine Arbeiten weisen eine hohe technische Vollendung auf und werden schon deshalb interessieren, wenn man sich auch auf die gegenständlichen Motive nicht weiter einlassen will.

Wenn wir die Plastik der heurigen Jahresausstellung einer kurzen Betrachtung unterziehen, so beginnen wir diese gleich wieder mit der alten Klage, dass diese Kunst nahezu am Absterben begriffen ist. Schon ein flüchtiger Überblick wird dies bestätigen. Welche Fülle, welche Anstrengung, welcher Aufwand von Zeit, Mühe und Geld ohne nennenswerten Erfolg. Obrist's „Gram und Verzweiflung" könnte man als allegorisches Denkmal der ganzen Produktion betrachten. Es verkörpert das lebhafte aussichtslose Ringen und Streben um die plastischen Probleme. Auf der einen Seite versucht die Plastik sich zu neuem Leben aufzuraffen, anderseits vermag sie sich nicht zur vollen Freiheit und Beherrschung aller Ausdrucksmittel durchzuringen. Vielleicht gelingt es aber den jüngeren Kräften doch, das Problem der Form zu lösen.

Franz Kiederich. Ein alter Schwerenöter

In der Plastik interessieren in erster Linie solche Arbeiten, welche ein bestimmtes Problem zum Ausdruck bringen. Wer die vielseitigen Bemühungen von Hermann Obrist kennt, wie er versucht, auf dem weiten Felde angewandter Kunst neue „Möglichkeiten" aufzuspüren, der wird sich nicht wundern, dass er auch als Bildhauer seine eigenen Wege geht. Er scheint in seiner Gruppe „Gram und Verzweiflung" alles, was ihn als Formproblem reizt, lösen zu wollen. Es ist sozusagen eine Masse von latenten und belebten Formen. Der ungefüge Block mit den roh zubehauenen Flächen stellt gleichsam die Metamorphose des plastischen Gestaltungsprozesses in seinen verschiedenen Stadien dar. Die blosse Flächenanlage bildet das erste Stadium, die Gestaltung des nackten Körpers die letzte und höchste Staffel der Darstellung. Der Block ist gleichsam die harte Schale, aus welcher der Kern innerlich bewegten Lebens herausquillt. Dies ist das Problem. Als solches lässt sich auch das Ganze verstehen, wenn man auch der wunderlichen, verquälten Gestaltungsweise nichts abgewinnen kann. Denn was als Motiv ganz klar und anschaulich gedacht ist, tritt als Form doch nicht vollkommen in die Erscheinung, es bleibt als Rest immer noch eine unförmliche Masse übrig, die durch keine künstlerische Vorstellung belebt wird. Daher mutet uns sein Werk unfertig an. Das Wollen allein thut's in der Kunst nicht, nur das Können ist schätzbar. Probleme gibt es genug zu lösen, nur wer sie löst, ist Meister.

Sehr häufig scheint vielen Künstlern das Gefühl dafür zu mangeln, welche Motive überhaupt in der plastischen Kunst darstellbar seien. Gruppen, wie „Die Unbesiegbaren“ von Theresa Ries, oder „Abschied“ von Gregor von Bochmann jun. könnte man sich viel eher als Vorwürfe zu einer Illustration oder einem Bilde denken; denn hier lässt sich auch die erwünschte Umgebung, der dazu gehörige Hintergrund schaffen. Losgelöst von einem solchen Grunde, verlieren diese Gruppen viel von ihrer gegenständlichen Bedeutung. Man darf sich zum Beispiel die Gruppe der Unbesiegbaren nur als Relief im Sinne Meunier's vorstellen und man wird ganz genau verstehen

Gregor von Bochmann. Am Kruge

was gemeint ist. Philipp Otto Schaefer hat diese Punkte viel besser erwogen, indem er eine figürliche Komposition, die auch als zeichnerisches Motiv sehr reizvolle Wirkungen versprach, in's Relief übertrug. Das Relief erlaubt bis zu einem gewissen Grade eine freie malerische Behandlung.

Einer der talentvollsten jüngeren Plastiker ist Ignatius Taschner. Seine Anschauung gemahnt an Stuck. Er neigt zu einer leicht stilisierenden Formbehandlung. In seinem „Christus“ zeigt er, wie man wohl auf Ausdruck hinarbeiten kann, ohne dabei die Form zu vernachlässigen. Das Stilisieren der Form birgt die Gefahr, dass dieses Moment leicht zu sehr hervortritt und zur Manier verführt. Taschner hat bis jetzt diese Klippe glücklich vermieden. Das stilistisch tektonische Moment hatte besonders Eduard Beyrer bei seiner Bismarckstatue im Auge. Die Figur, welche bekanntlich in dem Wettbewerbe zur Erlangung eines Bismarckdenkmals für Hamburg mit dem

zweiten Preis ausgezeichnet wurde, war für die Ausführung in Backstein berechnet. Das Bild des grossen Kanzlers sollte wie ein Turm fest auf der Erde stehen. Kein übler Einfall! Das Modell gibt keinen rechten Begriff von der gewünschten monumentalen Wirkung.

Von den übrigen grösseren Arbeiten erwähnen wir noch eine gut modellierte Figur: „Knabe am Wasser“ von Julius Wolff und ein Grabdenkmal von Joseph Hinterseher. Ein sehr

August Wilckens. Wochenbesuch

tüchtiges Werk hat Georg Pezold in seinem „Elchhirsch“ geschaffen. Karl Kiefer versteht sich trefflich auf die Behandlung des Marmors. Seine Büste einer „Italienerin“ ist wohl ein Porträt. Die Formen sind weich und doch bestimmt wiedergegeben; der Ausdruck ist innig beseelt. Noch weiter als Kiefer geht in der Behandlung des Marmors Le Roy in seiner Büste „Flandria“. Aber diese Formgebung lässt den Marmor wie Seife erscheinen. Eine ähnliche Empfindung verspürt man auch bei Otto Lang's Bildnisbüste. In einer Bronzestatuette hat er die charakteristische Erscheinung eines Jägers sehr glücklich hervorgehoben. Lina Rust hat die regelmässigen Züge eines Afrikaners mit der Eigentümlichkeit und Färbung der Bronze zu vereinigen gewusst. Ein richtiges Verständnis und feine Empfindung für die Wirkung des Materials (Marmor und Bronze)

Salvador Viniegra y Lasso pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Weinlese in Xeres

Hendrik Willem Mesdag pinx.

Phot. F. Hanfstaengl. München

Zur Abfahrt

verrät Walter Hauschild in seinem „Wandbrunnen“ und seinen „Papageien“. Vorzüglich ist die Kleinplastik mit Arbeiten von Fritz Christ, Hermann Hosaeus, Peter Pöppelmann, Viktor Seifert, Daniel Stocker und Mathias Streicher vertreten.

K. L. Jessen. Nordfriesische Wohnstube

Von dem regen Leben, das sich neuerdings in der modernen Bildnerei bemerkbar macht, ist im Glaspalast freilich wenig zu verspüren. Die Werke der Plastik, wie sie sich heute auf Ausstellungen präsentieren, erscheinen den meisten Besuchern als blosse Dekoration. Ein grösseres Interesse fordern dagegen die graphischen Arbeiten, die uns durch die Ausstellung des „Bundes zeichnender Künstler in München“ vorgeführt werden. Ihr Auftreten hängt mit der Entwicklung dieses Faches aufs innigste zusammen. Bisher betrachtete man die Graphik nur als reproduzierende Kunst. Seit neuem aber macht sich darin eine selbstschöpferische Thätigkeit geltend, die unbedingte Beachtung fordert, wenn man diese Bestrebungen auch nicht gleich so hoch einzuschätzen braucht, als es die energischen Vorkämpfer dieser Richtung thun. Sie behaupten nämlich, dass die Entwicklung der modernen Malerei an ihrem Ende angekommen und nunmehr durch die Schwarz-Weisskunst abgelöst und weitergefördert werden müsse. Diese Anschauung stützt sich auf die Thatsache, dass die Graphik als angewandte Kunst, als Zimmerschmuck, Strassenbild (Plakat) u. s. w. viel mehr den Anforderungen und den Bedürfnissen des modernen Lebens entgegenkomme als das Ölbild.

Julius Fürst. Im Altenteil

Die gegenwärtige Produktion, zumal wie wir sie durch die Ausstellung im Glaspalast kennen lernen, gibt jedoch der Vermutung Raum, dass wir uns bis zur Verwirklichung dieser Idee noch eine ziemliche Zeit gedulden müssen. Vorläufig erscheinen diese Bestrebungen noch sehr problematisch. Zwar versuchen einige, wie Georg Braumüller und Hans Neumann jun., durch Anwendung neuer sachlicher Ausdrucksmittel Effekte zu erzielen, die bisher nur die Japaner kannten. Das Künstlerische und Technische fällt in eins zusammen, eine ausserordentliche

René de Baugnies. Am Abend

E. J. van Cauwelaert. Fähre an der Lys

J. H. Wysmuller. Sommertag in der Polder

bei manchen Blättern kaum unterscheiden kann, ob sie Nachahmungen oder Originale sind. Trotzdem schmecken aber seine Tuschzeichnungen, Holzschnitte, Aquarelle etc. nicht immer nach der Quelle, es ist vieles daran nur Parfüm, allerdings japanisches.

Viel näher stehen uns die in kräftiger Manier ausgeführten Federzeichnungen von Becker-Gundahl. Es sind zum Teil formvollendete Blätter, dabei in der Erfindung phantasiereich und in der Behandlung des Gegenständlichen immer reizvoll. Ernst Liebermann ist ja bereits durch seine Lithographien bekannt. Mit Glück versucht er sich auch in Illustrationen für einen Thüringer Kalender. Die Motive dazu entnimmt er denkwürdigen alten Orten des Thüringerlandes mit seinen sagenumwobenen Schlössern, altehrwürdigen Deutlichkeit und Einfachheit in der Wiedergabe des Gegenstandes ist das Ziel. Die moderne Illustration, wie sie z. B. durch den Simplizissimus herangebildet worden ist, hat ja bereits eine gewisse Höhe erreicht.

Interessante Erscheinungen bieten die Arbeiten von Emil Orlik. Er hat sich in Japan gebildet und lehnt sich an seine Vorbilder so stark an, dass man

Martinus Schildt. Citronenverkäuferinnen

G. Cairati. „Ponte di Mezzo“ in Parma

Kirchen, Städten, Dörfern und Landschaften. Ernst Kreidolf hat seine kolorierten Zeichnungen zu Kinderbilderbüchern ausgestellt. Er geht dabei durchaus von der romantischen Vorstellung aus, die aus Gräsern Bäume, aus Wiesen Wälder und aus Blumen zarte Lebewesen schafft, deren Brust wie die unsrige vom gleichen Hassen oder Lieben entflammt und erregt wird. Kreidolf gestaltet diese Bilder durchaus naiv und poetisch und darum wirken sie auch für viele so anziehend; vielleicht stärker und unmittelbarer als die Radierungen von Fritz Hegenbart.

Alles in allem aber gewährt die heurige Jahresausstellung kein ungünstiges Bild des künstlerischen Schaffens. Im äusseren Arrangement ist sogar vieles besser geworden. Der Gesamteindruck ist deshalb ein ruhiger und harmonischer. Die Zeit der grossen Überraschungen ist vorüber. Langsam und allmählich vollzieht sich eine Umwandlung des Gewonnenen. Neben dem erprobten guten Alten blüht neues Leben auf. Wenn nicht alle Zeichen trügen, wird die Entwicklung der künstlerischen Probleme in immer ruhigere Bahnen einlenken und zunächst mehr in die Breite gehen.

Emil Orlik. Theater in Japan

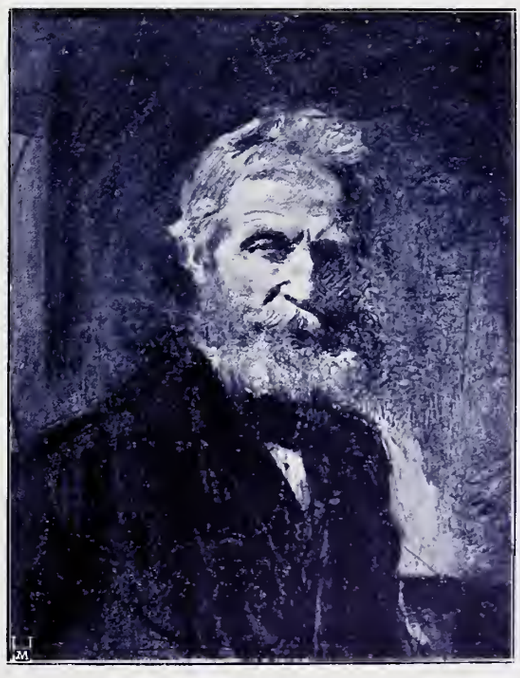
ÜBER DIE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNGEN

VON

FRANZ LEHR.

Die Sezession.

Die diesjährige Ausstellung der Sezession umfasst in ihrem schönen Heim am Königsplatze eine mässige Anzahl von Werken, so dass es dem Beschauer leicht gemacht wird, das Ganze zu überblicken. Die Bilder sind auch nicht zu dicht gehängt und die Umgebung dazu freundlich gestimmt. Die Ausstellung wird als eine internationale bezeichnet. Dieses Moment tritt aber nicht stark hervor. Von den grossen französischen Meistern sind nur einige erschienen; auch die englische Kunst ist nur mässig vertreten und die nordische fast gar nicht. Dafür aber bietet die heimische Produktion ein sehr günstiges Bild. Vorzüglich treten einige jüngere Talente auf und zeigen, dass ein kräftiger Nachwuchs vorhanden und der alte Stamm der Sezession sich verjüngt. Besonders gut ist diesmal die einheimische Plastik. In der Malerei überwiegt das Figurenbild und zwar das Figurenbild, welches sich auf die Wiedergabe einer Einzelerscheinung beschränkt. Jede entwickelte Kunst sieht in der Darstellung des Menschen ihre natürliche Einheit; sie geht sozusagen vom Porträthaften aus und gerade im Porträt zeigt sie wieder ihren Höhepunkt. Das Bildnis soll in erster Linie die eigentümlichen Formen einer Persönlichkeit festhalten. Es kommt hier alles auf das Erfassen des individuellen Ausdruckes an, denn dadurch wird uns ja die Erscheinung und das Wesen des Menschen näher gebracht. Dieses Problem hat Lenbach so weit



Leo Samberger.
Akademieprofessor F. v. Defregger (Zeichnung)
(Original vom Bayerischen Staat angekauft)

ausgebildet, dass es mit den gleichen Ausdrucksmitteln kaum mehr weiter gefördert werden kann. Wie verhält sich nun dazu Leo Samberger, dessen Auffassung und Vorstellungsweise sich an Lenbach gebildet hat? Koloristisch kommt er seinem Vorbilde in keiner Weise nahe. Ihm fehlt dazu das Feingefühl, die Gourmandise Lenbach's. Manchmal meint man, er male mit Tinte oder Russ. Die paar bunten Töne, die er dazu setzt, ergeben in ihrem grellen Aufleuchten einen erzwungenen Kontrast zu der Schwärze. Samberger musste auf ein Ausdrucksmittel kommen, womit er bei thunlichster Beschränkung der Farbe malerische Wirkungen erzielen konnte, ohne der Farbe zu bedürfen. Das Zeichnen mit Kohle bietet ihm diesen Vorteil. Seinen Kohlenporträts ist eine ausserordentliche Tonfeinheit eigen; sie wirken eminent malerisch. Sie übermitteln in lebendiger und überraschender Weise einen lebenswahren Eindruck. Man glaubt z. B., das charakteristische Gesicht Defreggers unmittelbar vor sich auftauchen zu sehen. Auch das Bildnis von Hubert von Heyden gibt das Persönliche in überraschender Weise wieder. Aber es ist nicht allein der Ausdruck, durch den Samberger fesselt; es ist vor allem auch die vollendete zeichnerische Technik, durch die er alles Stoffliche, wie z. B. die Struktur der Haut, ihre Färbung, die Besonderheit und Beschaffenheit der Haare u. s. w., wiederzugeben weiss. Dadurch erst erreicht er einen lebendigen Eindruck, der im Verein mit der trefflichen Charakteristik das Individuelle mit einer ziemlich erschöpfenden Totalität wiedergibt. Die Zeichnung dient ihm als Ausdruck für seine Vorstellungsweise. Er hat sich daran gewöhnt, die Eindrücke, die er durch das Auge aufnimmt, auf möglichst direktem Wege in die Hand zu leiten; seine Hand muss mit dem Auge gehen. Jeder Strich hat seine Bedeutung. Man möchte seine Zeichnungen mit künstlerisch empfundenen Momentphotographien vergleichen. Wenn man freilich die Betrachtung noch weiter ausdehnt und sich frägt, worauf diese Anschauung im Grunde basiert, so wird man die Annahme, sie beruhe völlig auf der momentanen subjektiven Anschauung und könne daher ebenso gut von einer durchaus richtigen Vorstellung, wie aber auch von blossen Vermutungen eingegeben sein, nicht von der Hand weisen. Es kommt darauf an, wie es der Künstler anfängt, auf der Grundlage der objektiven Erscheinung, der Form, das subjektive Bild des Ausdruckes aus dieser heraus zu gestalten.

Wenn man diese Anschauungsweise mit modern malerischen Bestrebungen verbunden denkt, so wird man gar bald gewisse Ähnlichkeiten zwischen den Arbeiten des Engländers Harrington Mann, der Deutschen Julius Exter und Hermann Groeber finden. Diese trachten mehr darnach, die farbige Erscheinung zum Ausgangspunkt ihrer Gestaltung zu machen. Aber im Grunde wollen auch sie das Momentane, das Sprechende, Anziehende oder Abstossende des ersten Eindruckes festhalten. Das „Bildnis des A. Kennedy Erskine Esq. of Dun" von Mann gibt dafür ein gutes Beispiel. In ganzer Lebensgrösse steht die gesunde, fast robuste Figur im Rahmen. Und zwar in einem Moment der Ruhe, die im nächsten Augenblicke durch die lebhafteste Bewegung ausgelöst werden könnte. Man kann sich ganz gut denken, dass diese Figur die Lippen öffnen, die Augen rollen und die kräftige Hand mit der Reitpeitsche auf einen Tisch oder Stuhl niedersausen lassen könnte. Gemalt ist das Bild mit einer ungemeinen Geschicklichkeit. Die Farben sind glatt und geschmeidig auf die Leinwand gestrichen, mit einer

Harrington Mann. Bildnis

Leichtigkeit, als handelte es sich um nichts anderes als ein Butterbrot. In dieser Hinsicht läuft ihm höchstens noch Julius Exter mit seinem Porträt der Frau Brown den Rang ab. Hier ist das malerische Problem noch reizvoller behandelt. Das Bild baut sich auf kühneren, stärkeren Kontrasten auf. Weisse, rote und schwarze Farben sind fast ungebrochen direkt nebeneinander gesetzt, doch so harmonisch, dass das Auge mit Wohlbehagen auf dem Bilde verweilt. Wirkt dieses Porträt sonnig und hell, so dagegen das Porträt der Frau F. von Groeber kühl und lichtlos. Wie dort stärkere Kontraste, leuchtendere Farben zusammengestimmt sind, so in Groeber's Bild graue, weissliche, gelbe und schwärzliche Töne. Aber jede Nüance hat eine ausgesprochene Wirkung. Mit einer ziemlich geschmacklosen Übertreibung des koloristischen Ausdruckes ins Dekorative hat Hierl-Deronco das Porträt der Gräfin M. zu einem Repräsentationsstücke herausgeputzt. In dieser Hinsicht ist das Bildnis „Die Schauspielerin" von Walter Sickert noch viel interessanter. Hier wird doch wenigstens der Versuch gemacht, ein koloristisch reizvolles Problem zu lösen. Es ist kein geringer Vorzug der französischen Kunst, dass sie in solchen Arrangements immer glücklich ist. Geschmacklos wird ein gebildeter Franzose nicht leicht, besonders nicht auf einem Gebiete, wo ihm eine alte Tradition die besten Vorbilder an die Hand gibt und wo ihm Gelegenheit geboten ist, seine durch eine ausgezeichnete Schule erworbenen Kenntnisse im besten Lichte zu zeigen. Das alles trifft bei Caro-Delvaille's „Die Frau mit der Hortensie" zu. Man kann dieses Bild ein Repräsentationsporträt im besten Sinne des Wortes heissen. Auch sein grösseres Bild „Manicure" kann man als ein Porträtstück gelten lassen, so charakteristisch sind hier die verschiedenen Gesellschaftsklassen angehörigen Personen dargestellt. Unter den Deutschen kommt höchstens Hugo Freiherr von Habermann den Franzosen nahe. Ja in

Hermann Groeber. Porträt der Frau F.

der Feinheit der Empfindung, im malerischen Esprit übertrifft er den korrekten glatten Pariser noch um vieles. Es ist gewiss keine leichte Aufgabe, sich in einem Porträt ein kompliziertes Beleuchtungsproblem zu stellen, das Formen hervorhebt, die bei einem ruhigen und gleichmässigen Lichte eine ganz untergeordnete Rolle spielen. Wenn trotzdem ein einheitlicher, charakteristisch uns überzeugender Eindruck entsteht, gehört dazu unendlich mehr Geist, Geschick und Überlegung, als ein Modell in ruhiger Stellung abzukonterfeien. Habermann als Koloristen lernt man überdies noch in einem „Halbakt" kennen. Die Formen des weiblichen Körpers sind plastisch empfunden und in einem farbigen Zauber gesehen, der hinreissend und entzückend wirkt. Man

Henry Caro-Delvaille. Die Manicure

muss an Rubens denken, obwohl dieser nie solche Fleischtöne auf seiner Palette hatte. Man möchte von Habermann ein Bacchanal in dieser Art für einen exklusiv vornehmen Raum mit kostbarer Täfelung, mit Marmor, Bronzen, herrlichen Stoffen u. a. m. gemalt haben. Einen derartig ausgesprochenen Geschmack besitzt auch Albert von Keller. Jede Ausstellung bringt davon neue Proben. Sehr schön wirkt eine Replik des vorjährigen Bildes einer liegenden Dame. Koloristisch äusserst reizvoll dünkt uns die Farbskizze „Nini". Esprit leuchtet auch aus der Dame „Vor dem Spiegel" von Eugen Spiro.

Obwohl „Nach dem Bade" von P. A. Besnard nicht als Porträt bezeichnet ist, möchte man das Bild doch solchen Werken anreihen. Ein Stück von einem Strande, etliche Badehütten, eine leuchtende prächtige Luft als Hintergrund und ganz vorne ein Stück eines jungen Mädchens mit blondem weichem Haar und einem rosigen Busen, das ist alles, was man sieht, es ist aber doch

Albert von Keller pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Damenbildnis

Paul Albert Besnard pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Nach dem Bade

genug. Das Bild mutet uns schön und prächtig wie ein Bouquet von duftigen Rosen und Nelken an. Sehr vornehm und einfach wirken dagegen einige englische Porträts: ernst und ruhig eines von C. H. Shannon, geschmackvoll und erlesen eine Dame mit einem Mädchen. „Erfahrung und Erwartung“ von George Sauter und eine Dame in Schwarz von Douglas Robinson. Ganz in schwarze Tinten ist ein Bildnis von Konstantin Korzendörfer und das Selbstbildnis von Meyer-Braunschweig getaucht, etwas heller und freundlicher ist die „Dame in Braun“ von Karl Bauer. Auch hinter der köstlichen Darstellung eines kleinen Kindes „Peter“ von Ludwig von Zumbusch möchte man ein Bildnis vermuten.

Hugo Freiherr von Habermann. Weibliches Bildnis

Als die liebenswürdigste Schöpfung im Porträt wird man Heinrich Knirr's „Familienbild“ anerkennen müssen. Schon die Gruppierung, eine junge Frau mit zwei nackten Buben auf dem Sopha vor einem Spiegel sitzend, der das ganze Bild in voller Klarheit und in seinem Glanze wiederstrahlt, ist meisterhaft. Dieser Konzeption entspricht auch die Ausführung in allen Zügen: die Durchbildung des Raumes, die Wiedergabe des Spiegelbildes und der einzelnen Figuren in zart abgestimmten farbigen Kontrasten. Bei Ludwig Herterich's „Der kleine Reiter“, das offenbar auch Porträt ist, scheint der Künstler das Kolorit durch eine grelle Beleuchtung absichtlich gesteigert zu haben. Zwar thut das dem Bilde auf dem gegenwärtigen roten Grunde keinen Abbruch, aber in einer ruhigeren Umgebung dürften seine Farben doch zu schreiend sein. Dies ist auch bei Zuloaga's „Familie des Stierkämpfers Gallito“ der Fall. Frauen, Männer und ein Kind stehen und sitzen auf einem Haufen beisammen, ganz das Arrangement der photographischen Familienbilder. Den Hintergrund bildet eine nüchterne, gelb gestrichene Fläche. Aber vielleicht hat Zuloaga gerade diesen simplen Grund erwählt, damit die Gruppe in ihren lebhaften bunten Farben desto reizvoller wirke. Jedes der einzelnen Mitglieder trägt das Nationalkostüm und zeigt in der Haltung und im Ausdruck einen echt spanisch-maurischen Typus. Man bemerkt in jedem Zuge, in jeder Miene und Geste die Kennzeichen einer bestimmten Rasse. In dieser Hinsicht ist Zuloaga's Porträt vielleicht das beste der ganzen Ausstellung. Auch durch die fast naiv zu nennende Unmittelbarkeit der Wiedergabe, durch das Betonen alles dessen, was als sichtbare Realität in die Erscheinung tritt, steht es allen anderen Porträts voran.

Selbst Fritz von Uhde's Gemälde „Stille Nacht, heilige Nacht!“ würde man am liebsten unter der Rubrik „Familienbild“ einer eingehenden Betrachtung unterziehen, so intim, so traulich mutet uns das Ganze an, so eingehend ist Wesen und Ausdruck der einzelnen Personen geschildert.

Albert von Keller. Frauenkopf

Derartige Werke zeigen uns, dass die Kunst ihre Wurzeln in unserer Heimat, im Volke, in der Familie hat und daraus ihre besten Kräfte zieht. Es ist deshalb gar nicht so übel, wenn einzelne an einem bestimmten Orte sich festsetzen. Die Bilder erhalten dadurch ein bestimmtes Lokalkolorit und eigentümliche Würze. Der „Feierabend“ von Hans Rossmann zeichnet sich durch solche Eigenschaften aus. So viel wir wissen, lebt der Künstler im Sommer am Inn. Die Stoffe zu seinen Bildern entnimmt er seiner nächsten Umgebung. Das merken wir sogleich bei Be-

trachtung dieses Gemäldes. Die Vegetation im Vordergrunde trägt den Charakter der Flora, wie sie in höher gelegenen Thälern auftritt, wo manche Blume erst erblüht, wenn sie in der Ebene schon ihre volle Reife überschritten hat. Das Gras ist noch sattgrün, der Klee blüht noch, Margueriten und Butterblümchen stehen im vollen Prangen, obwohl schon dazwischen die Herbstzeitlose sicht-

Karl Bauer. Dame in Braun

bar wird und das Laub der Baumkronen und die Blätter des wilden Weines sich rötlich färben. Es ist Abend. In der Ferne ist der Himmel noch sanft gerötet und ergiesst sein Licht mit unbeschreiblicher Zartheit über die blaue Bergkette, über bewaldete Höhen und über das bereits im Schatten der Dämmerung ruhende Dorf. Rechte Feierabendstimmung liegt über der Landschaft ausgebreitet. Es ruhet Mensch und Vieh. Der Tag geht zu Ende. Wer einmal an einem schönen Abend durch italienische Dörfer gezogen ist, der wird noch lange ein Klingen und Singen in den Ohren verspüren. In manchen Gegenden unseres Vaterlandes wird

Eugen Spiro. Vor dem Spiegel

da und dort auch dieser schöne Brauch geübt. Der Bursche mit seiner Geige und die Magd auf der Bank gehören auch zu diesen, die am guten Alten festhalten. Sie sind von echter bäurischer Art, von einer gesunden Rasse. Das spricht sich in allem und jedem aus, im Wuchs, in der Bildung des Gesichts, der Hände und Füsse und in der Kleidung. Rossmann hat alles mit Liebe wiedergegeben. So wie er jedes Gräslein sorgfältig der Natur nachgebildet hat, so liess er sich die Arbeit nicht verdriessen, jedes Blümchen an dem bestickten Hosenträger des Burschen fein säuberlich und genau auf die Leinwand zu bringen, gerade so wie die altdeutschen Meister sich nicht genug thun konnten in der Darstellung schöner gestickter Kleider, Waffen, Geschmeide u. a. m. Doch bei all dieser Wertung des Details, der Ausführlichkeit der Arbeit hielt er sich doch frei von jedem kleinlichen Zug. Seine Malweise ist breit und grosszügig und erinnert an Leibl. Der Eindruck des Ganzen ist prächtig und vornehm. Die Stimmung des Bildes vermittelt uns das Gefühl der Ruhe, einer sinnigen und innigen Empfindung, wie sie manche Menschen nach der Tages Müh' und Plage am Abend, zuweilen mit einem Anfluge von Melancholie vermischt, überkommt. Oft genügt ein einfaches Lied, eine leichte Melodie, um diese Spannung auszulösen und uns zu befreien und zu erheben. Etwas von diesem Gefühl wohnt in jeder Brust. Und die höchste Kunst und die einfachste Weise treffen hierin zusammen.

Auch Adolf Hölzel entnimmt seine Stoffe der nächsten Umgebung. In „Der Zeiten Wiederkehr" und „Es will Frühling werden" sind Land und Leute um Dachau geschildert. Die Charakteristik ist eingehend, das Kolorit einfach und doch sehr fein auf ein paar Nüancen gestimmt, die Zeichnung markig und ausdrucksvoll. Bei Exter tritt schon

Ludwig von Zumbusch. Peter
(Original vom Bayerischen Staat angekauft)

A. P. Agache pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Gesetz

Adolf Hengeler pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Frühling

bei der Wiedergabe des blossen Eindrucksbildes die künstlerische Phantasie dazwischen und webt ihre bunten Fäden darein. Unmittelbar wird aus Gesehenem ein inneres Erlebnis, meist eine glutvolle Farbendichtung, wie z. B. bei der „Bauernhochzeit“ und noch mehr in dem Gemälde „In die Netze gegangen“. Dieses Moment äussert sich immer zugleich in einer gegenständlichen Vorstellung. Exter knüpft an Märchen und Sagen, an Lieder und Erzählungen an, ganz im Gegensatze zu den französischen Meistern, die auch hier in der Sphäre der sinnlichen Erscheinung bleiben und wie z. B. Hermen Anglada eine Orgie von leuchtenden bunten Farben oder wie Alfred Agache eine allegorische Darstellung vorführen. Leo Putz in seiner Szene aus „Tausend und einer Nacht“ wirkt fast zahm dagegen. Einer der liebenswürdigsten Künstler der Sezession ist Adolf Hengeler. Seine Schöpfungen muten uns an, als wären sie an einem schönen Sonntagmorgen entstanden. Sie haben ihren Grund in einer vollkommen harmonisch ausgeglichenen Persönlichkeit. In ihnen lebt, webt der Rhythmus einer ruhigen und sanften oder festlich heiteren Musik. Der Frühlingstag zaubert uns die ganze idyllische Stimmung im schönen Maien vor.

Heinrich Knirr. Porträt meiner Familie

Eine Stelle aus Uhland's Gedicht „Die sanften Tage“ kommt uns dabei in den Sinn, sie lautet:

Ich bin ein Kind und mit dem Spiele
Der heiteren Natur vergnügt,
In ihre ruhigen Gefühle
Ist ganz die Seele eingewiegt.

Ein anderes Frühlingsbild von Wolff-Zamzow könnte die Verse desselben Dichters illustrieren:

Auf eines Berges Gipfel,
Da möcht ich mit Dir steh'n,
Auf Thäler, Waldeswipfel
Mit Dir herniederseh'n;

Rudolf Riemerschmid. Jäger

„Wintermorgen“ auf. Mehr als die Landschafter kommt Gotthardt Kuehl in seinen Interieurs der Wirklichkeit nahe. Sein kleines Interieur mit der Durchsicht durch mehrere Stuben wird höchstens noch von Uhde's Bild „Lesendes Mädchen“ erreicht. Die Motive aus dem Waisenhaus überraschen vor allem durch die unbedingte Treue der Wiedergabe des Raumes, der Licht- und Lufttöne in demselben und durch die Kunst, mit der die Figuren in den Raum gesetzt sind. Wir erkennen in den Arbeiten von Kuehl einen Maler, der stets innige Fühlung mit der Natur behält und sich die Kunst nicht anders als in ihrer Gefolgschaft denken kann. Zu der lichten Farbenfreudigkeit seiner Arbeiten bilden Stuck's Werke in ihren dunklen warmen Farben einen ziemlichen Gegensatz. Für Stuck bilden Gold und tiefes Schwarz die Grundstimmung. Er arbeitet mit den stärksten Ausdrucksmitteln und ist sich der Wirkung seiner Bilder im Innenraum wohl bewusst. Es ist einerlei, ob Stuck eine Pietà, ein schäkerndes Liebespaar, einen Centauren oder eine Amazone malt, dieser Zug tritt immer hervor. Lebten wir noch in den Zeiten des alten Rom, so würden wir in ihm wahrscheinlich einen Maler im Stile der pompejanischen Wandgemälde verehren. Die „Liebesschaukel“ ist ein entzückend fein ersonnenes Motiv, ganz dazu geeignet, auf eine Wandfläche übertragen zu werden. Nicht weniger anmutend sind der Centaur, den Amor am Gängelbande führt, und die Amazone auf rotem Grunde. Durch Eigenschaften, eine präzise kräftige Zeichnung, die mit plastischer Anschaulichkeit das Gegenständliche auf der Fläche erstehen lässt, und den Zauber eines prächtigen Kolorits sichert Stuck seinen Arbeiten immer eine ausgezeichnete Wirkung.

Während bei der Besprechung der Glaspalastausstellung von der Plastik kaum die Rede sein konnte, bietet sich hier die beste Gelegenheit, von den Bestrebungen dieser Kunst Ausführliches zu berichten. Denn die Plastik aller Schattierungen ist in der Sezession sehr gut vertreten. Gleich am Eingange, im Peribolos des korinthischen Tempels steht die Statue des Vater Rhein von Adolf Hildebrand und eine Bronzegruppe „Vaterlandslied“ von Hugo Kaufmann, die für das Einheitsdenkmal in Frankfurt a. M. geschaffen ist.

Zwei Richtungen der modernen Bildhauerei sind damit gekennzeichnet, beide von der Natur ausgehend und die Form für Bronze leicht stilisierend, beide in der Behandlung der Form die

Robert Haug pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Vor dem Angriff

Franz Stuck pinx

Phot F Hanfstaengl, Munchen

Der gefesselte Centaur

eigentümlichen Wirkungen dieses Materiales im Auge behaltend. Hildebrand's Vater Rhein gibt in seiner ganzen Erscheinung ein charakteristisches Bild eines Mannes in der Vollkraft der Jahre. Die Aufstellung, welche die Figur nahe an die Wand gerückt hat, gibt kein günstiges Bild der Statue. Sie musste so aufgestellt werden, dass sie frei von allen Seiten gesehen werden kann. Denn auf die Zeichnung, die Behandlung der Silhouette hat der Künstler besonderes Gewicht gelegt. Die Figur mit ihren kräftigen Gliedern, die wie Äste vom Stamme abzweigen, ist voll Leben und Bewegung. Breitspurig steht der Alte fest auf seinen Bootshaken gestützt, gerade so, wie Leute, die viel auf schwanken Fahrzeugen verkehren. Das rechte Knie drückt er stramm durch, das linke ist abgebeugt, man spürt, wie der Fuss mit Nachdruck auf den Boden gesetzt ist.

Deutlich lässt die Modellierung diese Aktion verspüren, deutlich unterscheidet man das feste stützende Knochengerüste und das lockere Fleisch. Auch bei der Thätigkeit der Arme tritt dieses Moment hervor. Der linke Arm hält die Stange. Dabei wird zugleich mit dem Arm der Schultergürtel und Brustmuskel gehoben. Wir erkennen darin deutlich die aktive und passive Spannung. Solche Punkte richtig erfasst und durch bestimmte Merkmale hervorgehoben, lassen eine Figur für unsere Vorstellung erst lebendig werden. Wir übertragen unser eigenes Körpergefühl auf das Bildwerk. Nun erst gewinnt auch das Gegenständliche Bedeutung. Der Mann, der so breitspurig vor uns steht, ist keine blosse allegorische Gestalt mehr, es ist wirklich ein gutmütig schmunzelnder Alter, dem das Wasser ein vertrautes Element ist. Die Figur hat etwas homerisches; freilich nicht im gewöhnlichen Sinne. Sie erinnert auch nicht an die traditionellen Flussgottheiten, die sich erst mühselig durch ihre Attribute erklären müssen, sie spricht einfach durch sich selbst, durch die Sprache der Plastik, durch die Form. Diese ist aber von allen Sprachen für viele Menschen am wenigsten verständlich.

Der allgemeinen Auffassung kommt Hugo Kaufmann's „Vaterlandslied" entschieden viel mehr entgegen. Die Gruppe besteht aus einem sitzenden Alten mit der Harfe und aus einem jugendlichen Sänger. Man denkt an Uhland's „Des Sängers Fluch". Die Modellierung weist alle die charakteristischen Merkmale auf, welche die französische Plastik bis zur klassischen Vollendung durchgebildet hat. Eine eigene Stilisierung der Form, mehr eine Stilisierung, welche gewisse

Theodor Grätz. In der Bauernstube

Finessen der Technik hervorhebt, als die charakteristischen und unterscheidenden Merkmale des Körpers, wie z. B. der Knochen und der Fleischteile, stoffliche Verschiedenheit des Haares und der Draperie u. s. w. Gegenüber den oft so öden konventionellen Arbeiten an modernen Denkmalen ist freilich diese Gruppe noch eine sehr respektable Arbeit. Für die höhere Töchterschule

Adolf Hildebrand. Relief von einem Grabmal

in München hat Joseph Flossmann in schönem Ruhpoldinger Marmor eine anmutig bewegte Mädchenfigur geschaffen. Die Färbung des schön geäderten Marmors ist geschickt dazu benützt, dem Kleide ein stoffartiges Aussehen zu verleihen. Ganz im Sinne der angewandten Kunst fertigt Roemer zierliche Werke der Bronze oder er verwendet sie gleich in ganz bestimmten Formen, wie z. B. einem Brunnen. Einen solchen hat er aus Bronze und Marmor gebildet. Auf einer schlanken Säule, die dem Stamme einer Palme gleicht und oben in einer Blätterkrone endigt, steht ein anmutiger Knabe, ein Abkömmling jener köstlichen Kinderfiguren, wie sie die Meister der Frührenaissance geschaffen haben. In jeder Hand hält er einen Fisch, aus dem sich das Wasser in die am Fusse der Säule angebrachte marmorne Schale ergiesst. Man kann sich dieses Brünnlein in einem festlich heiteren Raume auf einem mit Mosaik belegten Boden, ähnlich wie sie das Peristyl von pompejanischen Häusern zeigt, recht gut vorstellen. Von der Hand desselben Meisters sind auch noch zwei Bronzefigürchen zu erwähnen. Besonders gefällt die „Tänzerin", deren Rhythmus der Bewegung und die geschmeidige edle Formgebung. Eine diesem Werke verwandte Darstellung bietet Hubert Netzer in seiner „Diana". Auch hier ist ein äusserst reizvolles Bewegungsmotiv zum Ausgangspunkt der plastischen Gestaltung genommen, und die Fülle der Form und der Rhythmus der Linie sind es, die uns in erster Linie fesseln. Finden diese Werke mehr durch den Ausdruck bewegter Stellungen ihre Bedeutung, so übermittelt uns August

Hudler in seiner Bronze „Ruhender Mann“ das Gefühl des ruhigen Stillsitzens. Der Mann sitzt vor uns wie einer, der fest gearbeitet hat. Aber in dieser Lage verbirgt sich schon das vorbereitende Moment zum Übergange in einen thätigen Zustand, er lauert sozusagen darauf, mit seinen Kräften sofort an geeigneter Stelle einsetzen zu können. Dieser wuchtige Rücken, dieser starke Nacken und diese kräftigen Arme, alles weist darauf hin. Es ist ein schönes Bild reifer Männlichkeit, ein grosszügig empfundenes Stück Natur und zugleich eine Darstellung eines schlichten Menschen, der sich seiner Kraft wohl bewusst ist. Dem Umfange nach eine Statuette, im Ausdrucke der Empfindung, in der Form ein Werk, ist es wohl würdig, als ein Denkmal der Arbeit Aufstellung zu finden.

Hubert Netzer. Diana (Bronzestatuette)

Von den übrigen Figürchen in Bronze verdienen alle mehr oder weniger die Bezeichnung Statuette im Sinne einer dekorativen Zier-Plastik.

Das Porträt ist durch Arbeiten von Hermann Hahn, Georg Wrba, Balthasar Schmitt, Glicenstein, Behn und Albiker zum Teil sehr gut vertreten. Hermann Hahn, der in seinen Bildnisbüsten in Marmor die Form in geradezu virtuoser Weise beherrscht, hat in dem Porträt der Frau Dr. N. einen Typus mit so eingehender Charakteristik wiedergegeben, dass man dergleichen nur etwa in den Porträts der Frührenaissance und in den oft durch ungemein individuelle Züge überraschenden gotischen Skulpturen wiederfindet. In einer Marmorstudie hat er alle Details zu grossen einheitlichen Formen zusammengefasst. Ein solcher Zug ist immer ein Zeichen reifer Meisterschaft. In der Bildnisstudie „Mein Vater“ zeigt uns Hahn sein Können in einer Technik, die als der unmittelbare Ausdruck für plastisches Empfinden gilt. Sein Stilgefühl offenbart sich am besten in der Bremer Staatsmedaille in Silber. Besonders die Rückseite mit den beiden Löwen kann sich mit den besten alten Arbeiten messen. Die Medaillen des Franzosen Yencesse stehen an plastischer Ausdrucksstärke weit dahinter zurück. Ihr Reiz liegt in der malerischen Wirkung und der oft sehr gut durchgeführten Zeichnung.

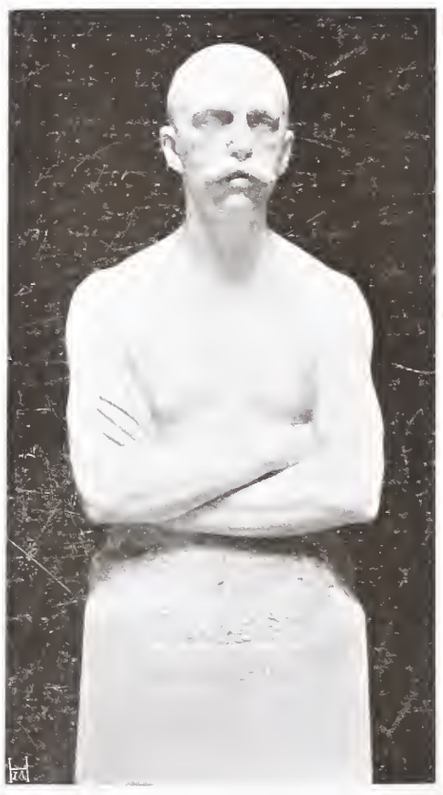
Hermann Hahn. Weibliche Studie in Marmor

Ein anderer ist Georg Wrba in seinen Marmorbüsten. Er lässt uns mehr die Besonderheiten des Materiales spüren. Eine Büste, wie die einer Frau mit welligem, an der Stirne glatt anliegendem Haar, den ausdrucksvollen Augen und energischem Kinn und doch weichen und vollen Formen, erinnert geradezu

an ein römisches Porträt. In einer ganz anderen Auffassung gibt die Büste einer jungen Frau das Persönliche wieder. Hier spricht starkes Innenleben. Man glaubt, ein leises Beben um die Nasenflügel und den feingeschnittenen Mund zittern zu sehen. Das Auge ist weit geöffnet. Das Bildnis wirkt anziehend durch eine natürlich vornehme Haltung. Die Schönheit des Marmors verstärkt noch diesen Eindruck.

Das Porträt des Herrn Dr. Veit hat uns Wrba als Halbakt vorgeführt. Besonders der Kopf ist sehr gelungen. Er gibt in grossen Zügen das Individuelle wieder. Den gleichen Vorzug hat auch ein Relief, das die Gattin Frau Dr. Emma Veit darstellt. Man merkt es den Arbeiten an, dass sie die Persönlichkeiten mit grosser Naturtreue in plastische Formen gefasst wiedergeben. Die gleichen Eigenschaften zeichnet auch eine Marmorbüste von Balthasar Schmitt aus, welche die Züge des bayer. Finanzministers Freiherrn von Riedel getreulich wiedergibt. Im Ausdrucke des individuellen Lebens hatte C. A. Bermann bei der von Franz von Lenbach eine sehr glückliche Hand. Auch die Ausführung in Marmor ist geschickt der ganzen Auffassung angepasst. Albiker hat einige Porträtköpfe frisch aus dem Stein heraus gehauen und so seiner bildnerischen Empfindung Genüge gethan. Eine Bronzebüste „Santa“ von sehr sorgfältiger weicher Modellierung und fein empfunden im Ausdrucke hat Henryk Glicenstein aus Rom gesandt. Das Relief mit figürlicher Darstellung ist durch Hermann Lang, Artur Volkmann und Adolf Hildebrand vertreten. Der letztere repräsentiert mit seinem Relief zu einem Grabmale die ganze Gattung. Es ist schlechtweg ein Musterbild für die Behandlung der Hochreliefs in einem gegebenen Raume. Die Komposition füllt ihn so aus, dass keine Stelle unbelebt bleibt. Hier kann man auch bemerken, wie der Hintergrund des Reliefs benützt werden kann. Er bildet nicht nur eine Folie für die Figur, er ist Stimmungsträger, ein beseeltes Stück Natur, wie die Landschaft auf einem Bilde von Hans v. Marées.

Es wäre zu wünschen, dass das Relief von recht vielen aufmerksam betrachtet würde; es könnte dann dazu beitragen, die Fabel von der Mamorkälte der Form, die Hildebrand's Künstlerschaft wie eine missgünstige Fama beständig umschwebt, zu nichte zu machen.



Georg Wrba. Halbakt

Ist hier nicht Wärme und Empfindung? Ja doch, wird mancher sagen — aber diese vollkommene Form ist doch mehr antik oder italienisch als deutsch! Es hat sich nämlich in neuerer Zeit eine eigentümliche Anschauung herausgebildet, dass, wenn etwas zu Geist und Gemüt spricht, immer etwas unvollkommen sein müsste — dann erst wäre es echt deutsch. Recht so. Wenn nur nicht das alte Bestreben, aus Mängeln eine Tugend zu machen, so durchsichtig wäre.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00698 7297